VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

rchitectural Association



ISBN 1 902902 26 2
Barcode 9781902902265
Architecture Landscape Urbanism 7

Marcel Meili, Markus Peter Architects The House of Stone Architecture Landscape Urbanism 7

AA

# Marcel Meili, Markus Peter Architects Zurich

# The House of Stone

AA

It is not often that a single-family house receives the attention of not just one but two of Europe's significant architectural practices. The villa in Küsnacht on Lake Zurich was the subject of a rare competition, organized by Roger Diener, between Peter Zumthor and Marcel Meili, Markus Peter Architects. In a way, the competition readdressed one of the key icons of modernism. Namely, what is the expression of the modern villa today?

The scale and generosity of the requirements and finishes, combined with the idealized location, gave scope for an unusual project: a contemporary house that explicitly rehearses both its connections and discontinuities with the earlier project of modernism.

Neither of the architectural practices, however, returned to the white hygienic objects of modernism. Instead they proposed buildings that have a strong relationship with the surrounding landscape. In fact, both proposals involve the notion of buildings appearing to emerge from the sloping topography of the site, giving the impression of an archaeological find – an approach in part conditioned by the local building regulations.

In Zumthor's scheme, each element of the programme has its own identity within varying volumetric blocks. It is the compositional arrangement of these blocks, akin to a temporally accumulated farmstead, that gives the project its coherence. In the design of Meili and Peter, the organization of the plan is more unified and circular. The series of volumes rest on a socle or platform, with one part embedded in the ground and the other projecting over the gardens. This scheme, ultimately the one preferred by the client, became the subject of deep scrutiny and development throughout the process of construction. This book traces its realization – from its inception to the photographer's documentation of the building's completion.

Mohsen Mostafavi

IZM 2005

# Marcel Meili, Markus Peter Architects Zurich

# The House of Stone

AA

AA Publications are initiated by the Chairman of the Architectural Association, Mohsen Mostafavi. This publication has been edited by Pamela Johnston and designed by Allon Kaye. Editorial assistants: Clare Barrett, Christopher Dell. Printed in Spain by SYL.ES. Set in Lineto Typ 1451 (www.lineto.com)

ISBN 1 902902 26 2



A catalogue of AA Publications is available from 36 Bedford Square, London WC1B 3ES
T +44 (0)20 7887 4021 F +44 (0)20 7414 0782
publications@aaschool.ac.uk

www.aaschool.ac.uk/publications











# Looking for the lost space: Rediscovering the tradition of the villa Gerhard Mack

In 1997 Marcel Meili and Markus Peter were commissioned to design a villa above Lake Zurich. The programme was substantial, but the architects were allowed a free hand in its application. This made the task rather unusual: normally projects of this kind are defined by narrow constraints. At liberty to determine their own direction, Meili and Peter then set themselves the even more unusual task of building an upper-middle-class house that would be both modern and comfortable.

But is this not a contradiction in terms? 'Comfort' triggers associations of well-worn slippers and a fire crackling in the hearth — hardly natural complements for an overflowing social diary, a fitness centre in the basement, a healthy intake of unsaturated fats and minimal furnishings. Comfort, today, is distinctly uncool.

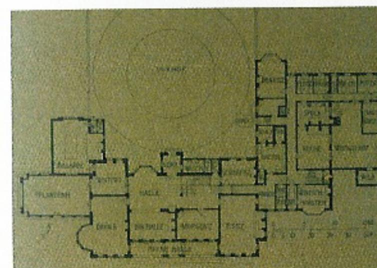
Then there are all those tales of the leading lights of the Modern Movement who saw their buildings as a kind of Gesamtkunstwerk, and attempted to prescribe the way the occupants should live instead of adapting the house to fit their lifestyle — rather like a tailor squeezing a body into a marvellous suit. Le Corbusier, in his manual for New Living, laid down the sacred dogma: dwellings must have more air and more light. But he didn't stop there. He took it upon himself to dictate to a young client, the Swiss banker Raoul la Roche, which pictures he could hang in his Paris house, and on which walls. Mies van der Rohe (Philip Johnson once wryly remarked) would apply as much thought to the positioning of a few chairs as he would to the siting of a group of buildings. And some decades after Mies,

Richard Meier had grudgingly to accept that his parents were going to arrange their furniture as they pleased, rather than in accordance with his views on the optimum flow of space and light. It seems that while Modernism seeks to mould a habitat in a single, inflexible cast, giving form to even the most private sector of the house, domesticity time and time again seizes this utopian impulse and restores the design to the realm of the everyday. Should we say, then, that comfort belongs backstage, where one can let oneself go and no serious consequences attend a loss of formal purity?

With this project above Lake Zurich there was an added twist. The house had also to be capable of representing a particular social standing – to be a suitable place for hosting high society parties and private receptions. Our times, however, seem to favour merit over social status, and the last time anyone was able to talk with certainty about conceptions of style was probably the 1880s. Representation nevertheless presupposes a certain stylistic harmony: it requires a set of symbols that subsume the many individual concepts into an overarching form. Most contemporary houses of this type fail precisely because they have lost touch with the tradition of representation, instead yielding to the muddled monotony of the client's private fantasies. While good small-scale houses are relatively easy to find, most villas nowadays look like bloated single-family homes, pumped up on anabolic steroids.

Given the dearth of contemporary models for a representative, comfortable and modern building type, it seemed appropriate for Meili and Peter to refer back to the early Modernists, who designed some of their most beautiful buildings for clients from the upper-middle-class milieu. With this villa they have orientated themselves openly, and without false modesty, towards the work of Mies van der Rohe. This is hardly surprising if one considers the larger output of the practice. Whenever the scope of the project has been sufficiently generous, Meili, Peter have drawn inspiration from the masters of the Modern Movement. In autumn 2000, for example, they completed a 'global dialogue centre' for the Swiss Re re-insurance company in Rüschlikon, on the opposite side of Lake Zurich. The flowing spaces and play of surfaces and volumes of the centre's conference area evoke the atmosphere of the National Gallery in Berlin, while the master suite of the visitors' area quotes other buildings by Mies – the floor-to-ceiling glazing draws the landscape into the interior as directly as it does at the Tugendhat House in Brno, while a delight in fine materials culminates in book-match stone facades that consciously refer to the onyx walls of not only the Tugendhat House but also the Barcelona Pavilion.

However, there are other, purely pragmatic reasons to explain why Meili and Peter have referred in this instance to Mies, the prime exponent of the elegant villa, and not to the cooler Le Corbusier. Mies was closely acquainted with the upper-middle-class milieu through his first wife; more significantly, he was also a follower of Hermann Muthesius, a founder member of the Deutscher Werkbund. Muthesius was a cultural attaché at the German Embassy in London from 1896 to 1903, and was responsible for bringing the tradition of the English country house to Germany. After setting up his own office in Berlin in 1904, he attempted to renew domestic and architectural forms through both built works and texts such as his monumental The English House.[1] Muthesius rejected the battle of the styles that characterized much late-nineteenth-century architecture and defined the task of the modern as being to achieve a functional objectivity in building, drawing on local traditions of construction, as he had observed first in the Arts and Crafts movement and later in the work of Charles Rennie Mackintosh. 'Simplicity', 'naturalness' and 'local tradition' were the key elements of his approach.[2] Comfortable, intimate and centred around the family, his houses responded to his wealthy clients' need for a refuge from the hectic life of the big city and the uncertainties of business. Muthesius built a number of notable villas in the green belt around Berlin, among them the Bernhard House in Grunewald (1904–05), the hall of which is based wholly on the English model, as well as his own house (1908) and the Freudenberg House (1909), both located in Nicolassee. The last two are inspired by the English house not only in terms of their plans but also in their exemplary use of elements such as hipped roofs, pointed gable oriels and delicately mullioned windows. In these perfectly functioning houses, form was not achieved at the expense of ease of use. Comfort did not mean rooms as large as factory halls, but rather a clearly functional organization of the house in terms of both plan and spatial programme, an organic unity of formal public and private spaces, a clear separation of front and back stage and, above all, a clarity of circulation.



Plan of Lavenham Hall in Suffolk, from Muthesius's The English House

The influence of Muthesius on Mies van der Rohe is probably most evident in the first independent commission that he undertook as a 21-year-old apprentice in the office of Bruno Paul and Peter Behrens. This was a house in Schloss Babelsberg, near Potsdam, built for the philosopher Alois Riehl and his wife Sophie. The couple allied themselves with the Wohnreform movement, which argued that new settlements in the green spaces on the outskirts of cities were the key to achieving a healthy life and an ethical and cultural renewal – the same ideal that for Muthesius was embodied in the English country house and native building traditions. The Riehl House (1906–07) is set on a relatively steep slope and turns

Mies van der Rohe, Lange House, Krefeld, 1927–30; photo: Sandra Honey/AAPL

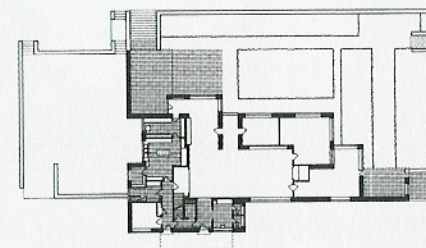
Site and ground-floor plan, Esters House, Krefeld; delineator: Amanda Reeser, 2001

away from the public realm of the street towards its walled garden – a device also used by Muthesius on a different scale a few years later in the Cramer House in Dahlem, Berlin (1911–12). The objectivity and restraint of the house's facade and volume are consistent with Muthesian principles. Likewise, the focal point of the plan is not a formal drawing room or living room, but a generous living hall – a device borrowed, via Muthesius, from the Arts and Crafts movement. Muthesius included the Riehl House in the revised and expanded edition of his Landhaus und Garten (1910), drawing particular attention to the manner in which house and garden were conceived as a whole. The garden also followed the English model: borders of native plants, geometric spaces and axial planning.

A similarly geometric, emphatically architectonic garden can be found in the first of the three brick houses Mies built in the second half of the 1920s, at a time when he was moving decisively towards the Neues Bauen. The Wolf House, built for the textile manufacturer and hatmaker Erich Wolf in Gubin (1925–27), clearly predates the Tugendhat House in Brno (1928–30) and the Barcelona Pavilion (1928–29). The other brick houses – the Esters and Lange Houses in Krefeld – were, however, planned and built in the same period as those trailblazing buildings, between 1927 and 1930. And it is the three brick houses by Mies – most specifically the Lange House – that provide the inspiration for the Meili and Peter villa.

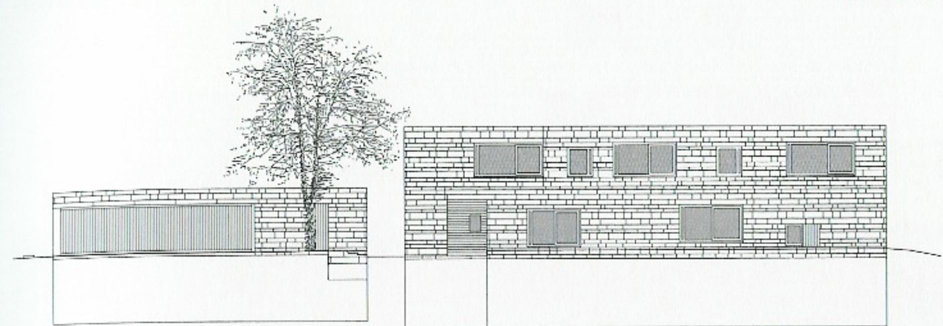


The Krefeld residences were commissioned at the end of 1927 by the textile manufacturers Hermann Lange and Josef Esters. Built on adjoining plots, they were conceived by Mies as a twinned pair. In each case the service and the living areas of the houses form two distinct, independently accessible elements, set under a single roof. A shared garden wall defines the boundary of the plots; the entry area and the service spaces form an L-shape together with the owners' living area – otherwise the street facades are relatively blank. On the south-facing garden elevation both building masses step back to form a number of terraces, with the result that building and garden seem to penetrate each other – an impression reinforced by the unusually large, near ceiling-height picture windows and French doors. While the houses present a relatively closed aspect to the road – though not to the same extent as the earlier Riehl House – their garden facades are wide open, porous. This openness was achieved by means of a complex steel skeleton faced with brick. The walls appear to have been calculated according to the mass of the stone, something we see again in more recent works such as Peter Zumthor's thermal bath at Vals and Meili and Peter's house of stone. In both Krefeld residences a large living hall forms the heart of the interior, an arrangement that reveals the influence of Muthesius. But Mies shifts the emphasis. In the Esters House the dining room is wider and the entry area larger, pushing back the living hall to establish a more balanced relationship between the rooms. The terracing of the spaces overlooking the garden follows a diagonal axis. The corridors are ceiling height as far as the study of the Esters House, allowing for more varied possibilities of circulation and qualities of light. Thresholds break the flow of the space and emphasize the individual rooms – in contrast to the Tugendhat House in Brno. This separating principle determines the arrangement of the bedrooms on the upper floor, which are organized as small self-contained units with individual en-suite bathrooms. Here, ease of use and comfort are paramount, in contrast to the buildings in Brno and Barcelona or the later Farnsworth House in Plano, Illinois, which are dominated by the search for flowing spatial effects.

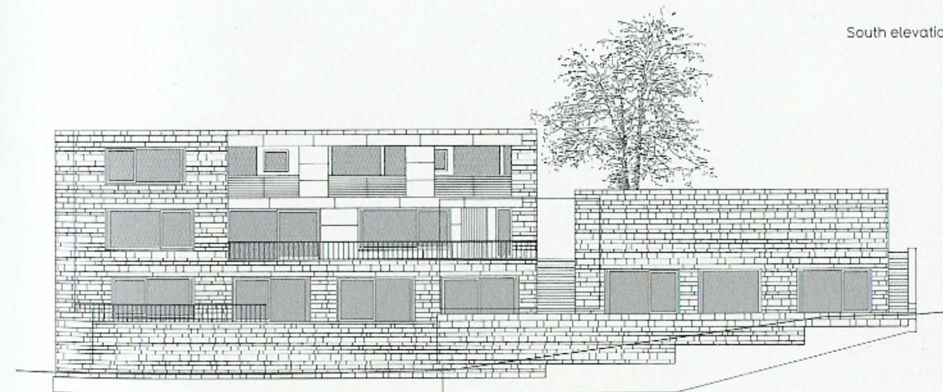


For Meili and Peter, Mies's unusual choice of brick added to the fascination of the buildings. On one level the brick facades can be seen as expressions of exemplary craftsmanship, but they also ground the work in a way that was not so easily achieved with White Modernism. The same applies to the earlier Wolf House in Gubin, which has a more conventional plan. Situated on a plateau in a slope above the river Neisse, the house rises above terraces that look like a continuation of the retaining walls of an old vineyard. The heaviness of the stone creates a framework for the large window openings, while the slenderness of the metal window frames in turn imparts a lightness and elegance to the stone. In addition, the house seems to exemplify the principle of 'Firmitas': transparency and resistance, openness and protection from the outside world, are all elements that find a built expression here. In this respect Mies's last perforated-wall houses offer pointers for the design of a representative house today.

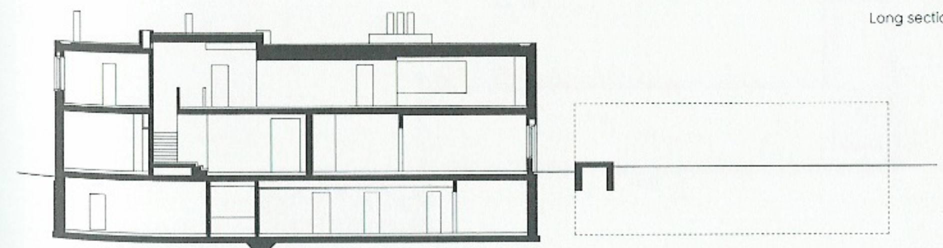
North elevation

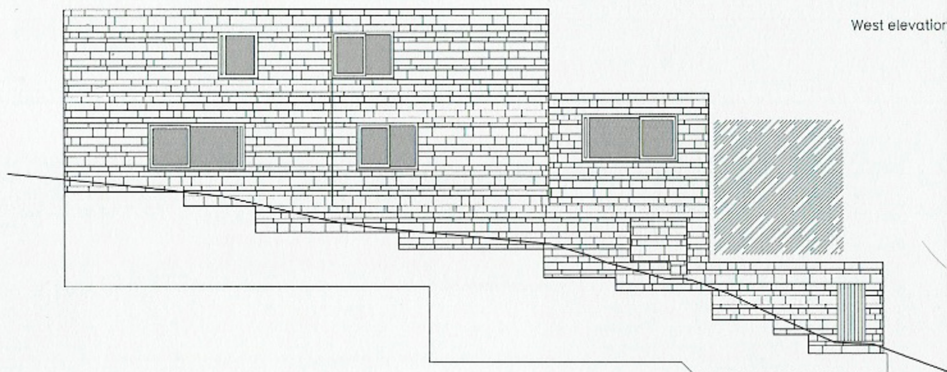


South elevation

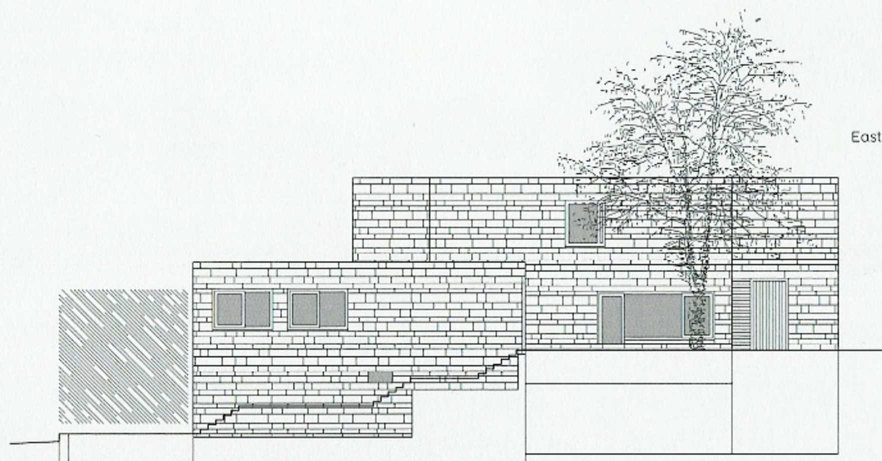


Long section

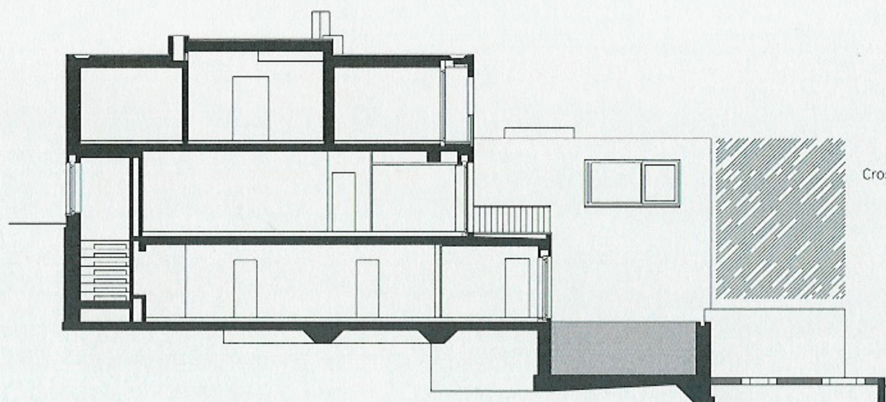




West elevation



East elevation

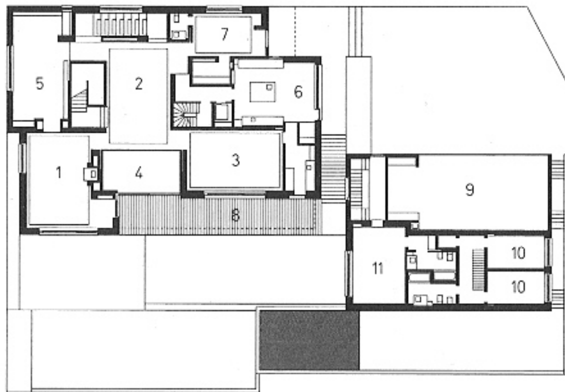


Cross section

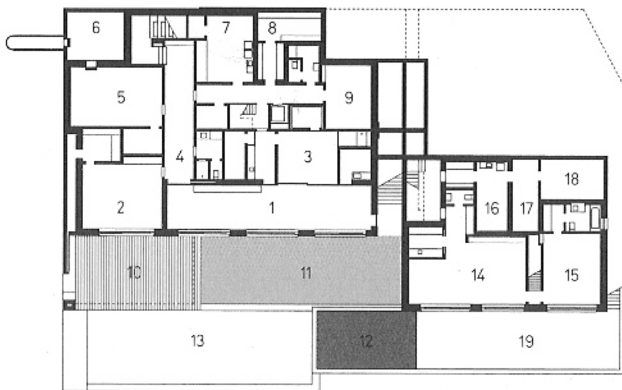




**Upper level**
Master house – 1. Parents' bedrooms 2. Entrance 3. Parents' dressing rooms 4. Parents' bathroom 5. Guest room 6. Children's living room 7. Children's bedrooms 8. Hall 9. Loggia



**Main level**
Master house – 1. Guest living room 2. Main hall 3. Guest dining room 4. Family dining loggia 5. Library/family living room 6. Kitchen 7. Entrance hall 8. Living terrace
Staff quarters – 9. Car park 10. Children's bedrooms 11. Guest room



**Garden level**
Master house – 1. Garden hall 2. Office 3. Fitness area 4. Gallery walk 5. Storage 6. Air raid shelter 7. Cleaner's room 8. Wine cellar 9. Plant room 10. Sun terrace 11. Swimming pool 12. Tree sculpture 13. Flower terrace
Staff quarters – 14. Living/dining room 15. Parents' bedroom 16. Cleaner's room 17. Plant room 18. Storage 19. Terrace



### A contemporary expression for Firmitas

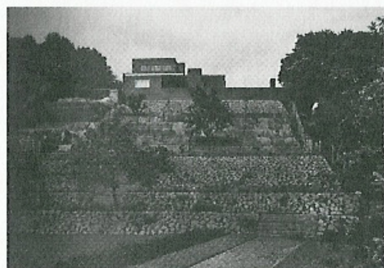
With the villa above Lake Zurich, however, it was not possible for Meili and Peter to follow the Miesian model too closely. The particulars of the site alone called for some rethinking. The plot was in a well-to-do residential neighbourhood, on a slope that drops steeply away from an intersection. Meili and Peter thought it appropriate to reflect the scale of the spatial programme in the external volume of the house, but the topography of the site did not allow them to place all the spaces under a single roof, as Mies had been able to do. The architects therefore decided to use a type of relief as an organizing principle: the two main elements – the owners' accommodation, and an auxiliary building containing the housekeeper's family quarters, a guest apartment, storage rooms and garage – are both set on an artificial rectangular platform that counterbalances the convex boundary of the plot. This area also contains an outdoor swimming pool, turned towards the garden and sheltered by both buildings.

However, it was not only the topography of the site that made it necessary to re-evaluate Mies's approach. The real-estate market was also a contributing factor, as was the use of different materials, including stone, and changes in the form of the windows. Meili and Peter wanted to increase the size of the openings to come as close as possible to the point at which the wall would lose the consistency of a wall; their goal was to achieve a precarious balance between opening and closing of the surface – a contemporary play on the principles of Firmitas. In addition, from a purely technical point of view, a load-bearing facade was necessary to support the heavy wood frames of the enormous French windows. For this reason the external envelope is a complex composite wall of stone and reinforced concrete – an in-situ structural concrete shell enclosed by a stone cladding that is itself load-bearing, The outer leaf is thinly bedded and without the usual movement joints, giving the impression of a single smooth surface of stone.

This primary stability contributes to an opening up of the house which continues the directions first indicated in Mies's villas in Krefeld. This is apparent first of all in the plan. Whereas Mies relegated the corridor to the status of a simple passageway between the living hall and the garden, Meili and Peter make it the pivot around which the house turns. An anteroom pushes it away from the entrance area, closer towards the centre, creating a void which is filled by the surrounding rooms. Directly linked to the garden is a loggia, a family dining room, which acts like a filter between inside and outside space and visually extends the corridor towards the outside. The surrounding rooms are divided into two zones, one formal (with guest apartment, dining room and hall), the other a more intimate family area (with kitchen, dining loggia and study). The two zones can be seen as forming two

interlocking triangles, one of which is inverted as read in the plan. The family living area consists of an intimate study and a sitting room with panoramic views on two sides. The study, with its built-in bookshelves and numerous artworks, evokes the 'velvet jewelbox' sanctuary that Walter Benjamin spoke of when he described the plush ambience of the upper-middle-class house around the turn of the century: here, culture forms an osmotic shell which preserves a sense of intimacy while remaining open to the outside world. The division between the two areas – formal and informal – is marked primarily by the chosen floor covering: the public area has a yellow pastellone floor laid on top of grey concrete, while the more private spaces are covered in cherrywood.

This subtle differentiation promotes a spatial flow that is reinforced by a free division of space and the avoidance of visually disruptive structural walls, using the concrete floor as a continuous load-bearing element. Not least, this spatial flow derives from a generous organization of the vertical circulation. Here, in contrast to the Krefeld houses, Meili and Peter had three storeys to work with. The bottom and top floors are connected by two separate staircases. The house can be experienced as a landscape. The bottom floor, with its office, sun terrace and outdoor pool, turns towards the garden. The top floor contains two distinct zones, one for the children and one for the parents, with a guest bedroom providing a buffer between the two. Similar to the Mies houses, the bedrooms are organized like hotel rooms, forming self-contained units with baths, dressing rooms and storage areas. Connecting all levels are the service stairs – a device Mies used at Gubin, but dispensed with at Krefeld. This staircase contributes to the level of comfort in the house, because it eases circulation and allows each floor to be served directly and independently; more importantly, however, it defines a clear separation between the service and the living areas of the house, distinguishing between functional and more public circulation.



All rooms facing the garden open onto loggias or terraces by means of ceiling-height French windows. A dialogue with the external space is established in a subtle, varied way, with the windows framing panoramas of mountain slopes and the lake. The spatial unity of house and garden, the meshing of interior and exterior, is also evident in the three brick houses by Mies. As Barry Bergdoll has pointed out,[3] the layout of the Wolf House garden was kept very abstract: level changes were achieved without the use of hedges, espaliers



or traditional walls. The flower beds each contained a single species – preferably tulips, which all grew to a uniform height and from a distance resembled an abstract painting. Tulips were particularly popular in Neues Bauen garden design. Gabriel Guévrékian used them in his garden for the Villa Noailles in Hyères in the south of France. The client, the Viscount of Noailles, had initially contacted Mies in 1924 before commissioning Robert Mallet-Stevens to build the house and Guévrékian to design the garden (cf Bergdoll).

This villa by Mallet-Stevens provided Meili and Peter with a second point of reference that guided the design of the garden elevation and the landscaping by Günther Vogt. Mallet-Stevens divided the spatial programme between a main and an auxiliary building and added full-height picture windows and projecting verandas to the rear elevation, giving it the same hotel-like character that we find in the Meili and Peter house. The Mallet-Stevens villa has a fairytale, dream-like atmosphere – the geometry of the cube has an element of the surreal that made it a natural subject for Man Ray's film 'Les Mystères du Chateau du De' (1928). The same atmosphere is evoked in Meili and Peter's house of stone. But this is just one of several faces that it presents to someone walking in the garden below. Depending upon one's viewpoint, the house may appear large or small; intimate or public; elongated, compact and elegant or massive like a fortress. The garden is characterized above all by a strict, almost analytical, separation of its various elements. While it is true that the planting does not form a compositional pattern, as it does in Guévrékian's garden in Hyères, this is no locus amoenus, where one might walk over soft lawns to a shady spring, or shelter under a pergola. In fact, there is no lawn anywhere. The various seating areas close to the house are connected with the garden by means of a staircase with a narrow channel of water running alongside it. Vogt has arranged the planting in areas reminiscent of borders. Nature is conceived as sculpture, as the source of volumes and surfaces which are then planted uniformly, never allowing one to forget that a garden is above all a work of artifice, a human creation. This is shown most clearly by the group of trees which fulfil the function of visually screening part of the pool but which also form a living, changing green volume: a counterpoint to the stone mass of the house. In this way the garden also plays a part in the game of quoting from, while questioning, the tradition of the upper-middle-class villa.



The fact that the villa above Lake Zurich seems to be attempting to exploit the opportunities presented by a long-forgotten housing type, the large and luxurious family home, should not distract us from the fact that the villa was hardly a rare phenomenon in classical Modernism. Mies van der Rohe's villas were simply highlights in a series of works created by architects of the Neues Bauen throughout Europe. For example the Sonneveld Villa in Rotterdam, completed around 1933, has a similar structure with clearly defined service and living areas, independent entrances and bedrooms organized as in a hotel. Like Mies van der Rohe's houses, or Hans Scharoun's Schminke House, or Le Corbusier's villas, or the one-off house that the philosopher Ludwig Wittgenstein designed for his sister in Vienna, the Sonneveld Villa demonstrates how an upper-middle-class house could combine the highest standards of comfort with the latest functional building techniques. Yet over time this unity was lost, overwhelmed by the requirements of functionalism.

When the emphasis shifted to the design of economical housing for the masses, the skilful plan was the only principle to be salvaged from this tradition, and eventually even this fell victim to cheap serial building techniques. As if to rub in the point, the representatives of the Neues Bauen created advertisements for small functional kitchens in which everything was readily at hand, in contrast to the sprawling layout of the villa type. The upper-middle-class impulse of the early Modernists was forgotten. Of course, social sensibilities have also changed over time. The rich now choose to live in hotels or rented flats – which in Zurich may cost upwards of 6,000 Swiss francs a month. The twenty-first-century nomad seems to be most at home in the VIP Lounge of the airport or an 'escape vehicle' along the lines of the Living Units made by the artist Andrea Zittel.

The formal, substantial villa above Lake Zurich stands apart from this trend towards mobility. Nonetheless, its design clearly responds to the character of our times. The facades of massive stone – part quotation of Mies, part essential load-bearing structure – define a counterpoint to the overheated dynamics of a globalized world. With this building Meili and Peter have produced mass and weight and sought a contemporary expression for solidity. Beneath the house's many comforts stirs a sense of challenge.

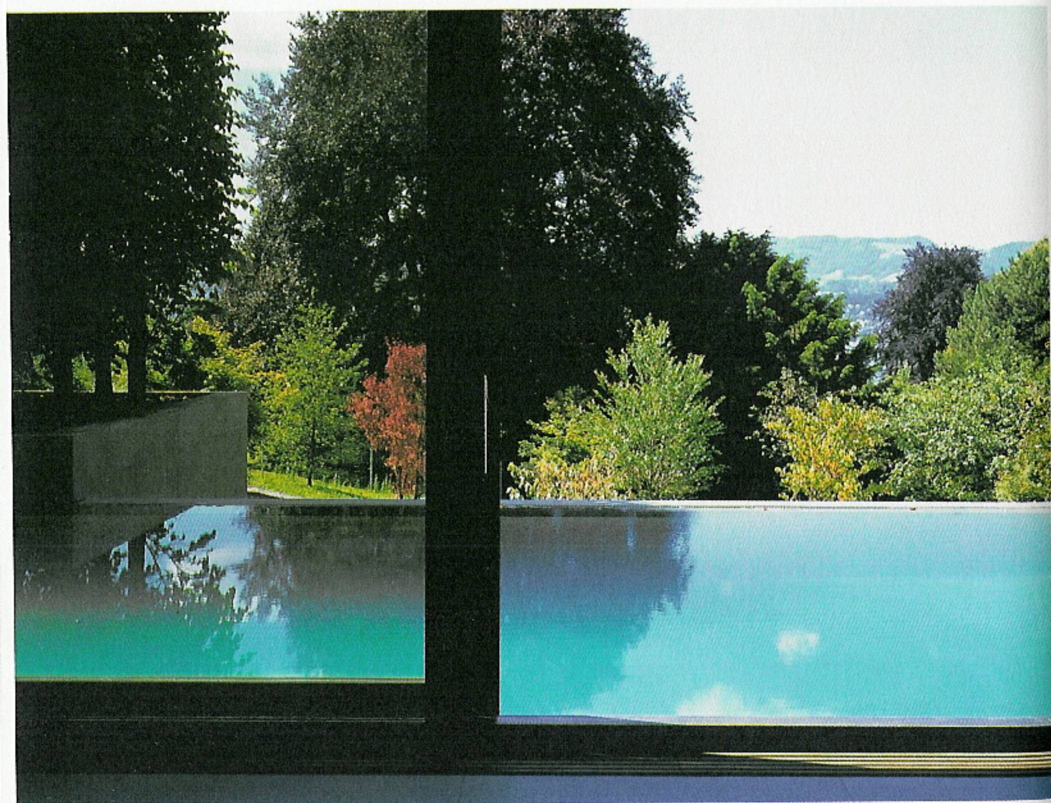
**Notes**

1. Hermann Muthesius, Das englische Haus, 3 vols., Berlin 1904–05, facsimile, Berlin 2000. English edition edited by Dennis Sharp and translated by Janet Seligmann, London 1979.
2. Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst: Wandelungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, Mülheim Ruhr, 1902; English translation Style-Architecture and Building Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition by Stanford Anderson, 1994.
3. See 'The Nature of Mies's Space' in Mies in Berlin, edited by Bergdoll and Terence Riley, Munich/London/New York 2001.

View from upper floor loggia towards the garden



Views from and through the garden hall on the lower floor









# Rehearsing failure: The architectural photographer Heinrich Helfenstein

In summer 2001 I made a number of visits to the villa above Lake Zurich. I have known its authors, the architects Marcel Meili and Markus Peter, for over twenty years (since the early days of their practice), and in that time we have engaged in an intensive collaboration encompassing architecture and, even more, photography. The following reflections have resulted from my attempt to master, photographically, their latest work.

'Tout commentaire d'une oeuvre est mauvais ou inutile, car tout ce qui n'est direct est nul.'
E. M. Cioran, Syllogismes de l'amertume

The photographer may know little or nothing about the efforts of the designers of the building, or he may be indifferent to them – just as he is indifferent to the concerns or fears of the future occupants. Yet he occupies a privileged position wholly unknown to either of these parties. When he steps onto the stage, the traces of the construction process are still fresh, but the building is essentially finished, considered immutable – at least for the foreseeable future. The workforce has been withdrawn, but the users have not yet arrived – the exact opposite of a building shortly before its demolition (another condition with which the photographer is familiar). Before demolition, the ghosts of the building are palpable – you can feel the draught of air as they rise, decipher their incunabula on the walls.

Before occupation, you feel the freshness but also the emptiness of beginning. The building is like a newly finished sculpture lying under a sheet.

It is this intermediate condition, between completion and occupation, that is the particular realm of the photographer. Less constrained than the architect (who will still be fretting over whether the building is a success), and freer than the user (who will be concerned about whether it meets his expectations), the photographer takes possession of the building's spaces for a while. Nothing disturbs this act of possession, his work. Nobody stands or moves between him and the building. There is no relation so direct: the thoughts guiding the conception of the building, its origins, are laid bare.

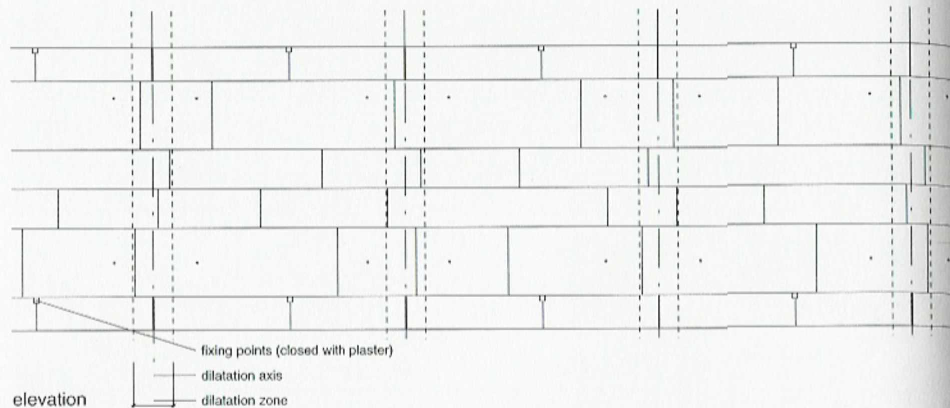
At the same time the photographer is in an extremely difficult position. Everyone expects or demands of him pictures that are intended to represent a particular building. But when he works he does not see pictures – the spaces radically occlude them. Loos was absolutely right when he said that a space can only be experienced at a 1:1 scale – only by moving through it can you truly appreciate its qualities, its moods. Unless you feel the wall against your back, you cannot really perceive a space as a space. For this reason, too, it is impossible to reproduce a space. The photographer is in a privileged position to enjoy the 'plaisir des espaces'. But, by the nature of his profession, he is also one of the worst betrayers of space. Everything that influences the changing perception of space – the myriad floating elements – he freezes into a single picture, which must necessarily be false. One might ask whether many photographers do not accept this betrayal in order to claim for themsleves the pleasure of experiencing the space in its freshest possible condition. This condition of freshness dissipates all too quickly – something for which the photographer must also bear responsibility. Published worldwide, the reproduced picture becomes fixed in people's minds, conditioning the perception even of those few who have had the opportunity to see the building for themselves. In front of one's eyes one always already has the picture which, even though it is a secondary, mediated reality, positions itself before the real building.

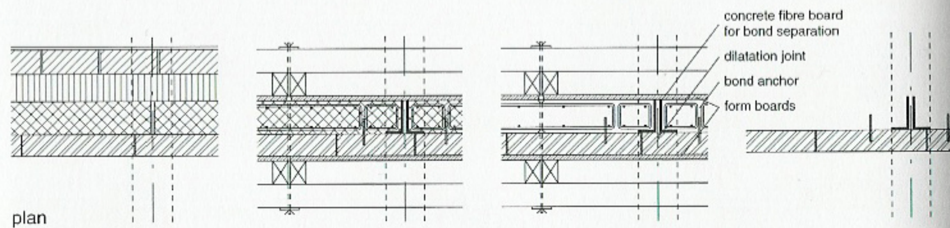
Is the photographer therefore a compliant accessory in the production of media marketing strategies? Till recently, the question did not pose itself so acutely. Two decades ago it was considered a progressive act to rework architectural topics to give them greater visibility in the media. Without this impulse, architecture would not be in the position it is in today. In the meantime, however, the problem seems to have shifted. Totally consumed by the media, architecture now runs the risk of losing its own identity.

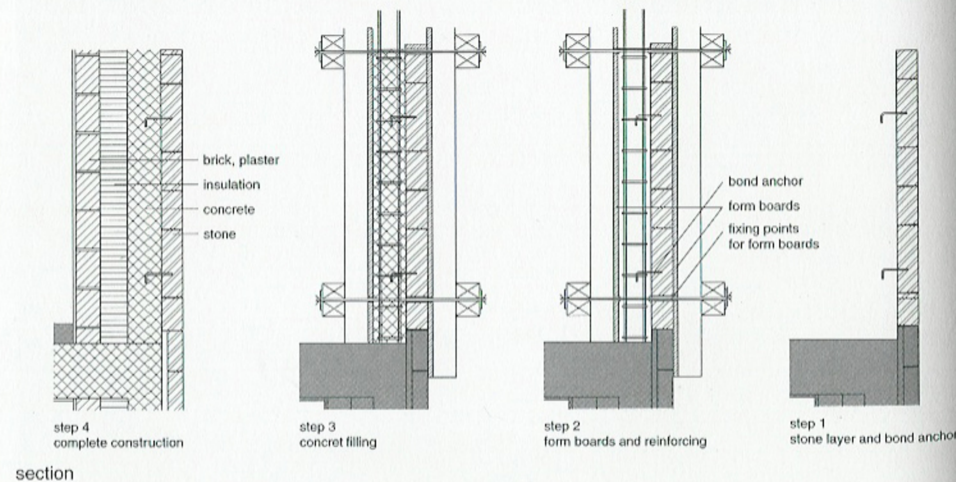
Cause to give up? Not quite. The stillness of the building's in-between condition, the long waits for just the right light, provide the photographer with adequate opportunities for reflection, for considering what measures photography must employ if it is to preserve itself from the dumbing power of picture mania. Perhaps the solution lies in setting out traps, planning for pitfalls that might bring the machinery of the media to a halt and rattle the established view. Quite unexpectedly, perhaps at the periphery of his field of vision, the photographer's eye may fall upon configurations that seem to have an almost magical power to dissolve constraints and unlock the imagination. In the case of the villa above Lake Zurich, this happened with the groups of old armchairs that stood alone in rooms, a testament to the absent life of the house; and it happened again with the picture gallery on the garden floor, where the marvellous works by Roni Horn open up the given views of water, shade and summer tranquillity to other dimensions.










# The house of stone: Elements and fragments

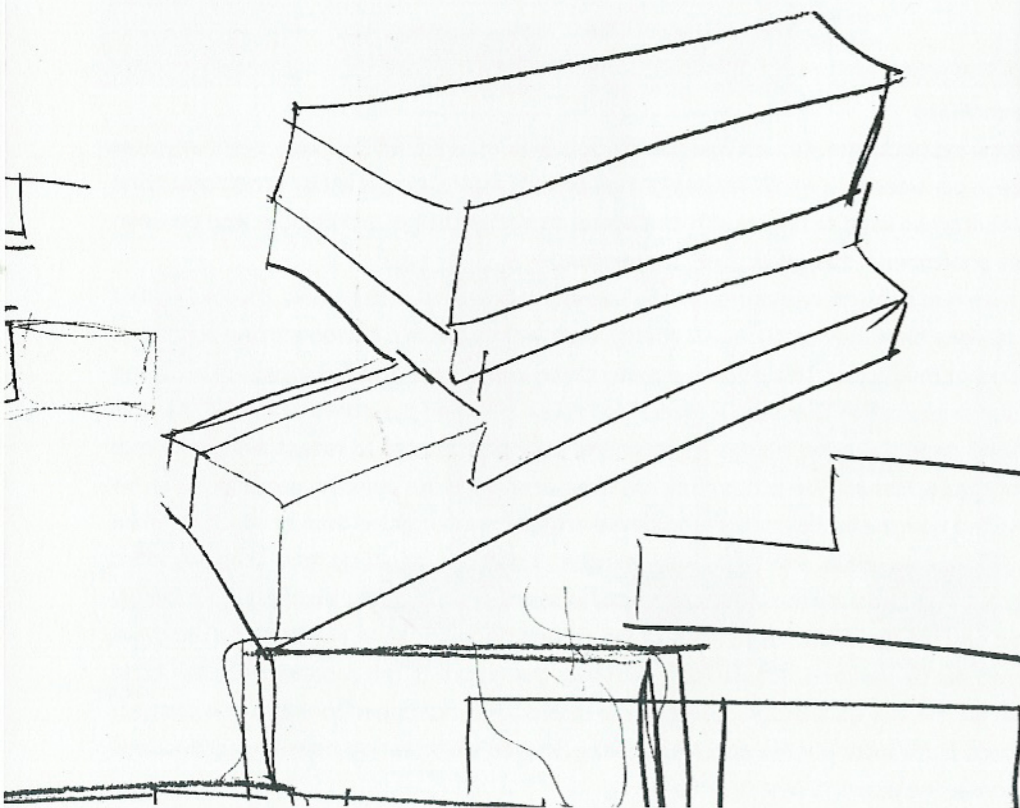
Marcel Meili, Markus Peter

## Preconditions

In some respects the villa on Lake Zurich occupies an unusual, perhaps even untypical place in our work as a whole. No design has arisen under such generous conditions; none has concerned itself so openly with analogous characteristics of architecture. And between these phenomena, there is an inner connection.

If we had to name one characteristic secretly linking most of our works, it would be that the designs draw their architectural energy, their 'warmth', from a friction with the conditions that resist the project. This applies equally to the programme and the construction, to the spatial organization and the location. The friction between the constraints and the task at hand determines the degree to which the built work is able to reflect more universal architectural issues. The constraints are overcome when the physical conditions can be extracted from the particulars of programme and place, abstracted through the form. While this kind of conceptual effort is typically modern, it perhaps manifests itself in our work in a singular way, because the friction generally leads to a rather latent expression. The initial revolt against the practical dictates of the project appears, so to speak, to be removed, worked out by the architectural form. With this, the nature of the process becomes quite clear: for – in this early stage at least – our approach is not dependent on some abstract concept, but is more a reflex action or gesture lying on the threshold between unconscious response and practical plan of action.

This much became apparent even in dealing with the programme and conditions of the competition. The clients' generosity, and the relative freedom they granted us, obviated many of the issues that would normally have demanded our attention. In essence, they disarmed that complex dialogue – not to say conflict – which in the twentieth century has almost invariably determined the relation between client and architect. In its place came another form of conversation which, rightly or wrongly, might be compared with aristocratic patronage in the eighteenth century – a trusting transfer of responsibility on the part of the interested and educated enthusiast. This transformed the work into a kind of internal dialogue, for in a project like this everything comes down to interpretation, not solutions. What generalizations can be made about this form of living, this task? Does the project allow for something other than a choice between blasé divertissement or mannered capriccio? Or must both be avoided at all costs?



Presumably this type of task is not nearly so rare as we assume it to be. Yet the response to it is still interesting from a theoretical point of view, because it freezes, for a moment, an architect's reading of those critical gestures that are still valid in the early twenty-first century. Whether we like it or not, a design such as this is a problem of form, nothing else. Every question that it raises is ultimately a problem invented for the purposes of sharpening the architecture.

**Precedents**

Mies's brick houses in Krefeld have interested us for a long time. This alone was not an adequate reason to design in a similar manner, for we are equally interested in many other works of architecture. Yet the choice of this model was our first design decision, before we had even seen the clients or the site. We knew that we would have sufficient resources at our disposal, as well as a prime site overlooking Lake Zurich. But we were also aware that we would have to develop a sizeable spatial programme for an upper-middle-class residence – a programme that, by virtue of its scale and typological arrangement, would preclude any attempt simply to design a larger single-family house.

The choice of the Miesian model was essentially a means to reduce the more or less unlimited number of options available – why not build an art gallery or a glasshouse, why not make the villa a spatial landscape or a techno-poetic apparatus? For us the subject of the design would be 'a house', not a machine or an installation. Starting with this definition seemed the only means of avoiding arbitrariness and achieving a usable solution for the site and for a family we knew only through the media.

The Krefeld houses are intriguing on several counts. Already by the time of their construction they had become outdated: they pushed the question of the window in the wall to its limit, in an extremely precise manner, at the very moment when Mies effectively banished this device from his vocabulary. In the interiors, moreover, the walls are broken up in such a way that the openings form a kind of vibrating membrane seemingly designed more to support the spatial flow than to separate the rooms.

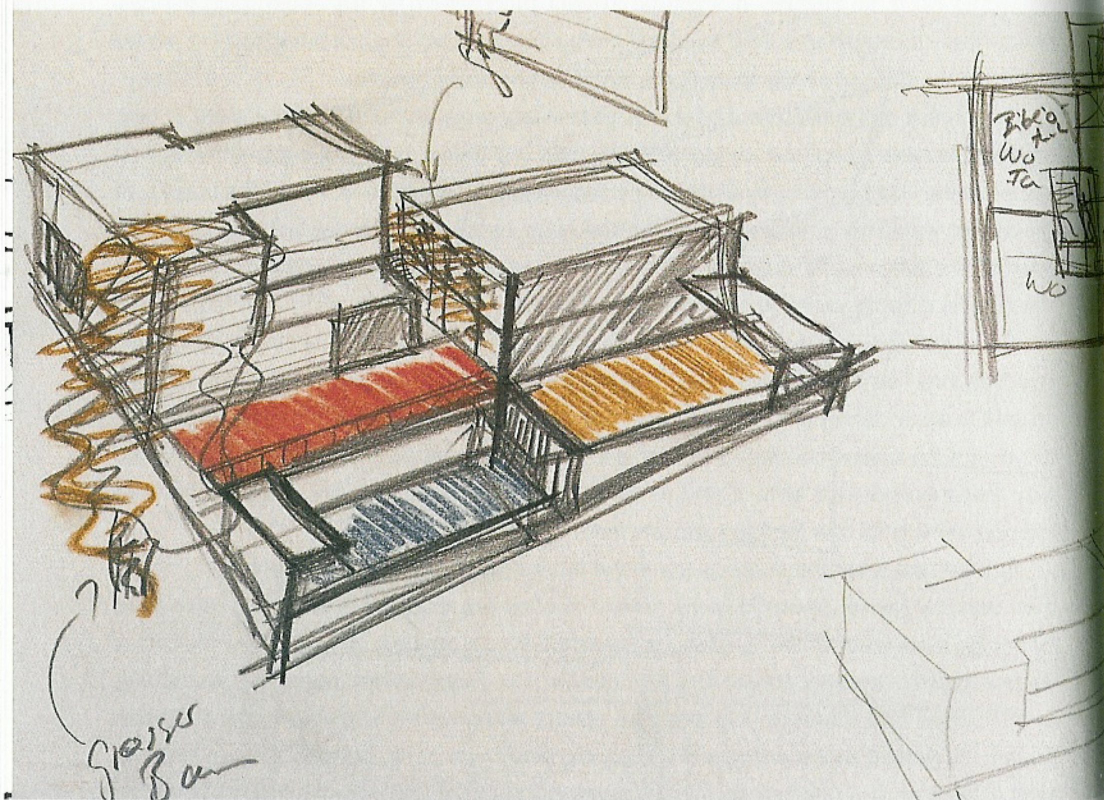
But the real fascination for us lay in the more abstract, less obvious elements of the plan and the space. Essentially the Krefeld houses are documents of Mies's attempt to apply the principles of the English country house to a modern setting. Mies, like many German architects of his generation, was familiar with – indeed fascinated by – the efforts of Muthesius and others to interpret the spatial refinement and comfort of the English house. He worked these principles into almost every one of his German houses in some form or another, but nowhere as literally or impartially as in Krefeld, where we have a hall,

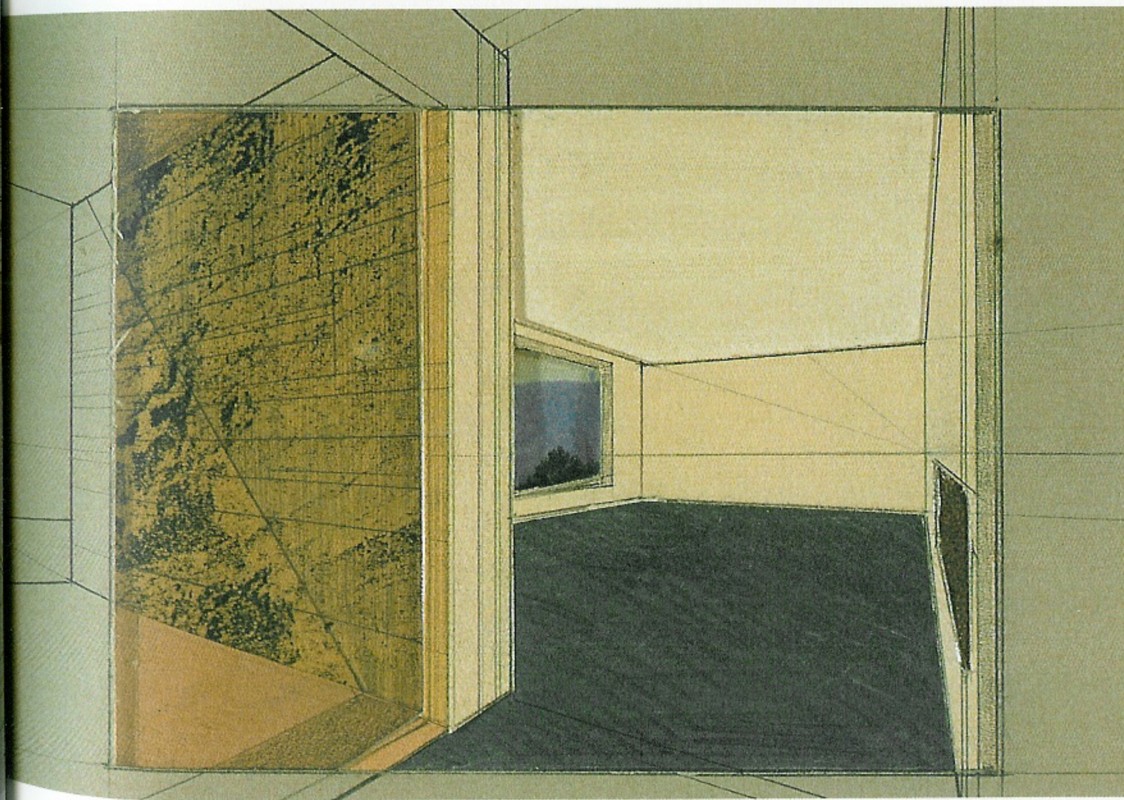
a service wing, a dislocation of axes, the use of sliding doors to make radial connections between spaces, and bedrooms that are private almost in the manner of hotel rooms.

The choice of the Krefeld spatial configuration was, however, also one of the few decisions that was reinforced by our then scant knowledge of the client, a patron of the arts with a noteworthy collection of contemporary art. We had already observed in his old house a preference for St Petersburg hanging, so we looked for a configuration that would give the walls the necessary presence and integrity to carry the pictures. We attempted to make spaces in which the light on the pictures could be brought into a precarious but intact equilibrium with the external views. But just how free can spaces be, when there is more window than wall, when the views dominate the space in the manner of a picture?

An important goal for us was to liberate these spatial types from the ordering geometry of the typical villa plan: to establish a flowing relationship between the spaces without sacrificing their discrete, ultimately autonomous status. The hall, for example, was the pivot of the English house, its most urbane place – precisely because it had 'no specific purpose'. Here it is loosened from its traditional position towards the rear and pushed towards the front of the house, through the formal living and dining rooms. This opening up process naturally also had something to do with the fantastic views of the lake. However, the views are framed by the cubic spaces on either side and by the family dining room, creating a filtered, distanced vista that ultimately undermines the modern organization of the rear and front elevations. The lateral positioning of the two main rooms gives rise to an organization that is rotated about itself rather than simply oriented towards the main frontage.

The other important manipulation of the plan was also connected with the possibilities of this open, flowing space. We not only established a system of service spaces on all





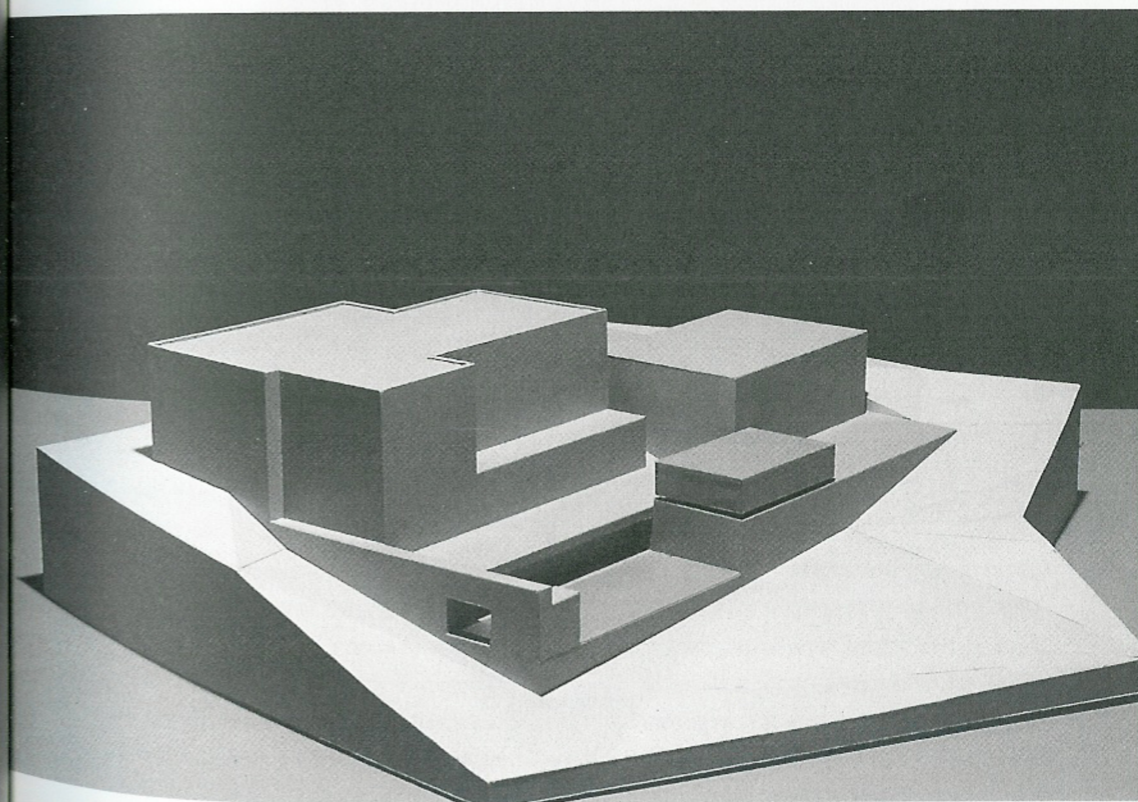
floors, as in a hotel, we also (again following the English model) connected these spaces by means of their own stairs. Locating these service stairs consistently on all floors allowed us to organize the rest of the vertical circulation more freely – to have the formal stairs connect the various floors in an independent manner, like a topographic path, and join the central hall at different places. In this way the hierarchy between 'main' and 'lower' floors is erased: the villa contains three equal but independently developed floor plans linked only by the spatial drama of the route that connects them. Essentially it is the most traditional elements in the house, the service stair and the hall, which make it possible to free this villa from its topological ties.

**Relief and wall**

Naturally the circular arrangement of the plan was determined not only by the spatial system but also by the desire for an all-round occupation of the garden – of this topographic location. Paradoxically, however, it was the plot, specifically its slope, that seemed to oppose the depth and closure of the plan. The regulations governing the maximum permitted building height, which in Switzerland must follow the line of the topography, forced us to break up the mass of the building into a series of terraces. Coupled with this, local planning regulations prevented us from making the building long enough for the entire programme to be integrated within a single volume.

The necessity of dividing the programme into different components while at the same time accommodating level changes in the section of the building, led us to look for an alternative means of uniting the complex on an appropriately grand scale. Our solution was to create a rectangular platform which pulls together in a single geometric figure the architectural elements of the buildings and the external space. The platform is draped over the slope like a damp piece of cloth and the elements of the house are squeezed out of it, in the manner of a relief. In this relief, a house wall has the same significance as a retaining wall, and the external spaces are treated in the same way as the spaces of the interior. Thus the relief to some extent absorbs the incisions in the main volume of the building.

The platform brings together all the external spaces and all the set pieces of the garden that are used by the family on an everyday basis – the terraces, the swimming pool, even the sculpted trees that separate the staff terrace from the family's architectonic garden. In this quadrangle everything is architectonic, everything has a use. The pool doubles as a room of water, the flower garden as an enormous vase. This artificial configuration is inserted into a wild garden with shrubs, trees and bushes. Once established, the garden will appear almost impenetrable: a planted landscape for the eyes only (although it in fact contains a winding path and even a hidden green summer house). To some extent this plan radicalizes the principle of the landscape garden, because it places all areas of everyday use within the immediate vicinity of the house, ordering them in accordance with geometric principles. It intensifies the figurative contrast between an orthogonally ordered garden and a romantic landscape and enriches this contrast with contemporary forms of use, both practical and aesthetic, that are appropriate to our media-driven age. However, the forming of a relief platform for the house and its immediate environs probably comes closer to the principle of the terraced plinth of an Italian Baroque villa than to an English park.







The wall is the element that determines the spatial organization of the relief and clarifies the relationship between exterior and interior. From the outset it was our intention to substitute stone for the (very beautiful) brickwork of the Mies houses. Colour was a factor, because the common bricks or fired bricks available in Switzerland today are of a red that carries inevitable associations with the Neutra-inspired middle-class house. But we were also looking for a material that would in itself be capable of interpreting the special scale of the house, the huge windows and the relief-like folding of the building's volume. This would probably have been possible to achieve with very small stone blocks, which would have made the walls appear almost like a woven textile. The other possibility was to use quite large blocks, to exploit the hardness of the building volume and the incisions into it. Our preference for the second option had more than a little to do with our longstanding interest in the Romanesque churches of Italy.

We were aware of the hybrid construction of Mies's steel-brick wall, and tried to find a different way of defining the relation between the wall surface and the load-bearing section. Originally we even thought that the stone could be the sole load-bearing element. But even if we had been able to resolve all the technical problems associated with this – expansion, the size of the joints – there nevertheless would have remained an insurmountable contradiction between the desire for large windows and the apparent weight of the stone blocks sitting over these openings, particularly at the corners.

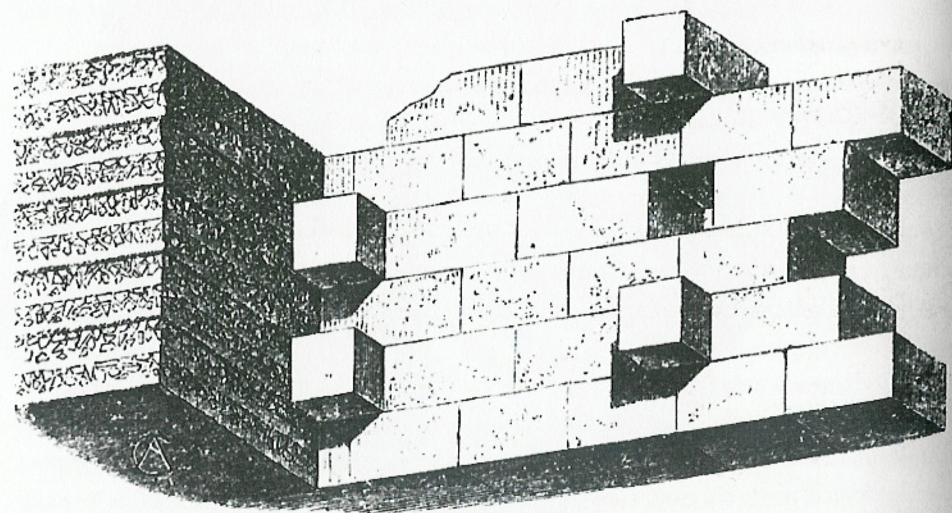
In order to achieve a credible tectonic expression for the cladding over the various openings, we decided on a load-bearing concrete-stone composite wall. The origins of this, if one delves into the history of Roman construction, are hardly less archaic than the simple stone wall, and the technical difficulties associated with it hardly less considerable. In the spirit of the Krefeld houses, we wanted the system to be neither camouflage nor didactic spectacle. Our intention was that it should quite calmly spell out the vocabulary used in such a tectonic order. We wanted a wall in which the stone and the concrete worked together to carry the loads.

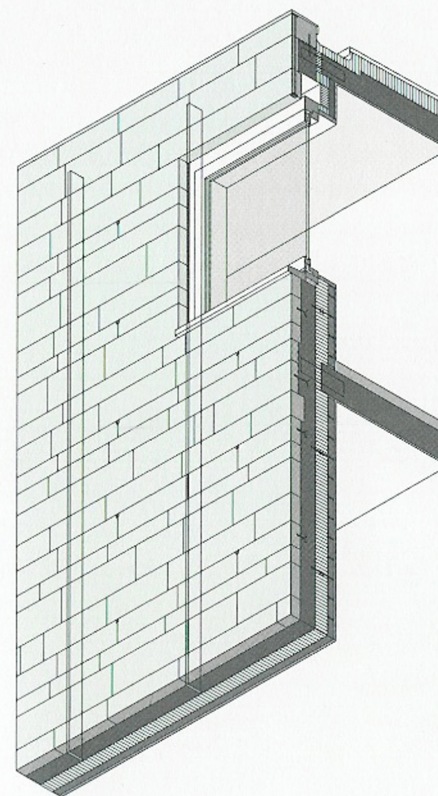
The stone we selected is a highly fossilferous German limestone called Anroechte dolomite. It has a subtle, calm colour that changes according to the light from grey to a cool soft green. A further quality of the stone is almost impossible to capture in photographs: even when it is finely sanded, sunlight seems to penetrate its smooth surface as it would a thin film, making the stone shimmer. These characteristics mean that the stone simultaneously appears both sharp and silky soft. The softness was important to us. We had originally intended the stone to appear roughly cut, bearing the mason's mark, but this seemed formally inappropriate here. Other types of stone, when sanded, acquired a

somewhat empty elegance. We limited the size of the blocks to roughly 350 x 1400 mm, to make them easier for the masons to move around the site. Very narrow joints of 4 mm were chosen, to reinforce the effect of these stone units as precise elements.

The wall was therefore built up as an external leaf of 110 mm-thick stone blocks with concrete poured behind them. With composite masonry the control of shrinkage cracks remains the most difficult technical problem. It helped that the stone was load-bearing, since this limited vertical movement. Horizontal movement posed more of a problem. We ruled out the use of silicone expansion joints, as they would have destroyed the physical uniformity of the relief. But few alternatives seemed to be available. It was not feasible to pour concrete behind the stone the full length of the facade and then fix it rigidly with anchors. Doing so would have given rise to massive cracks as the heat of the sun caused the whole facade to expand towards its edges. The engineer's solution was to insert vertical expansion joints into the concrete at intervals of 1200 mm, to create space for movement of the stones within the surfaces of the wall. The resulting frequent but much smaller movements allow the fine mortar joints to be made crack-free. In this way a calculated elasticity is restored to the rigid, 'plastic' system of a composite wall. The horizontal layering of the stone and the vertical slabs of concrete form a kind of network, with the two conditions overlapping and determining each other.

The development of the masonry, probably more than any other stage of the design, reflected the special circumstances of working on this villa. From the beginning we were concerned not only to make a house out of stone, but were attracted by the prospect of resolving all aspects of the constructive and tectonic implications of this material – the impact of the loads, the consequences of using stone blocks of that size, and the overall integrity of the pieces. We were given the opportunity to work with the engineers and carry





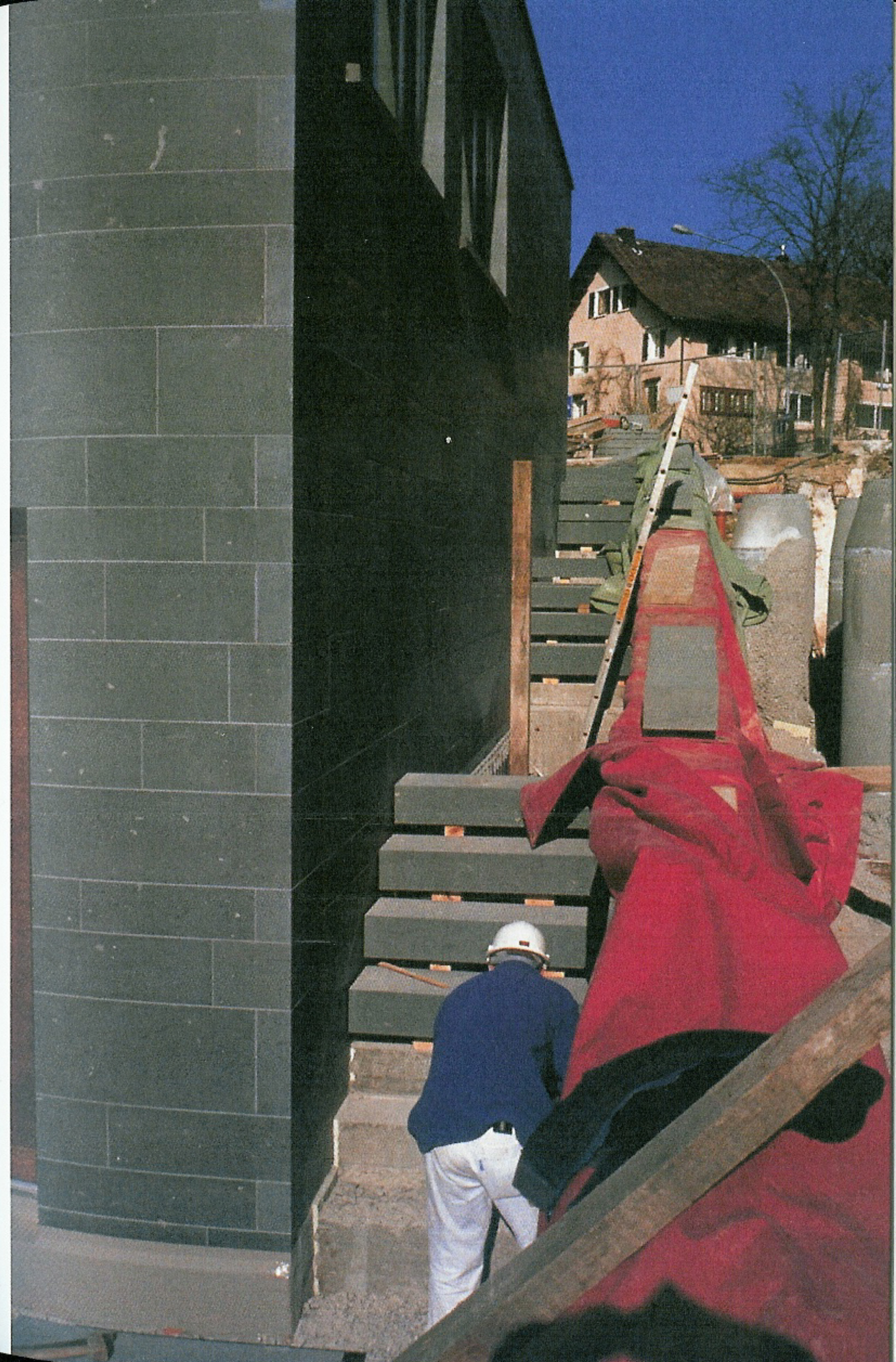
out as many laboratory tests as necessary to resolve the problems, make them disappear architecturally. And we were able to engage a contractor who had the capabilities to construct the whole thing —which, even in Switzerland, is rather unusual.

**Structure, space**

The force of the building comes from this wall which, by virtue of its plasticity, holds together the spaces and objects on the platform, defining them as a kind of artificial landscape in stone. The dynamic of the exterior is matched in the interior, where the walls are progressively liberated from the strict rules that usually determine the structural order of a massive load-bearing structure. Only retrospectively did we discover that Mies had done the same thing, almost certainly for the same reason, and in the process had been forced to manipulate the structure and accept cost overruns —as Kenneth Frampton has demonstrated with all the sharpness of a judicial investigation.[1] (However we would prefer the reverse reading: that this very thing is, spatially and structurally, one of the most exciting features of Mies's villa...)

The decision to make the internal walls self-supporting was ultimately determined by the works of art. We knew from the outset that we would organize the spaces so as to create a large number of continuous, unbroken surfaces — white rectangles in the labyrinth of openings, fixtures and fittings. Any column or support would have competed with these surfaces, detracting from their calmness. Only in the course of construction, when the external walls had assumed physical form, did it become clear that their forceful presence would of itself have necessitated this internal counterpoint.

In order to define the plastic and spatial effects of the internal walls as clearly as possible, we freed them from the principle of a continuous vertical structural system. The concrete floors were reinforced to allow them to take up the widely distributed forces of discontinuous loads. This gave rise to an independent system of relatively free load-bearing walls without supports: like the elements of a house of cards, the slabs cross over at support points, distributing their accumulated loads in the vicinity of the load-bearing axis. This relatively impure system takes advantage of the unique ability of reinforced concrete to overcome with relative ease the variety of stresses concentrated in this complex structural field of comparatively small spans, limited loads and limited horizontal offsets from the load-bearing axis.



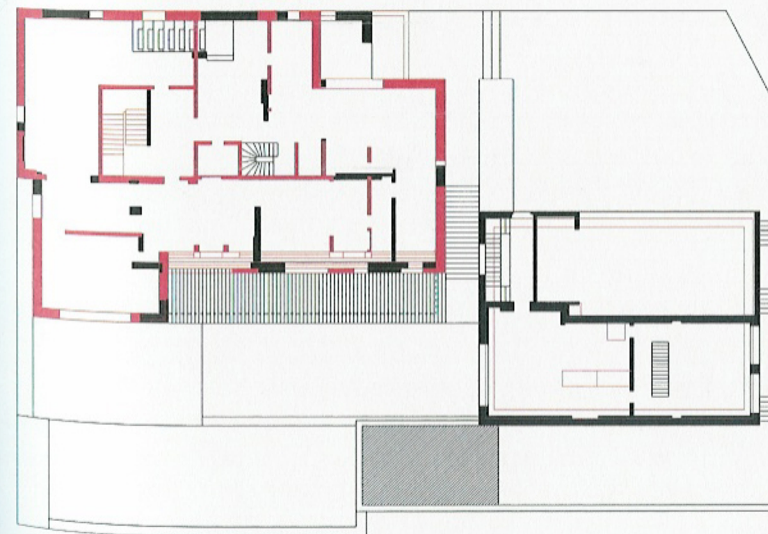
This hybrid principle, once removed from the Cartesian rules of modern structural ideology, makes explicit something that in Mies's time was scorned and therefore largely concealed: many structural principles have around their conceptual edges a sizeable flexibility, which contains its own inherent spatial possibilities. Of course we could have made more obvious use of this hybrid configuration of forces, which combines elements of the free plan with effects of load-bearing walls. But we never considered doing so. We wanted merely to expand the room for manoeuvre a little, in the same way that you might apply a little force to stretch a tight sweater when it's wet. This gave rise to a plan in which the spaces on the individual floors are never aligned geometrically, but rather follow each other's traces: for example the garden hall echoes the terrace and the bedroom loggia, while the hallway echoes the hall of the bedroom floor. In all other respects, however, the spaces acquire their physical form as a consequence of patterns of circulation rather than as the expression of a purely typological order.

To some extent the plans of the floors are even structured in varied and opposing ways by these few manipulations. The ground floor presents a central figure – the three main spaces (guest room, guest apartment, reception hall) and the three family spaces (kitchen, dining loggia and library) interlock like the triangles of a Star of David, connected by soft, flowing transitions. On the upper floor the plan is divided into separate wings for the parents and the children. The sequence of spaces establishes an increasing degree of privacy, which is reinforced by the transitional spaces of the dressing rooms: here compartmentalization replaces the spatial flow. This is the area where the plan reflects most clearly the luxury of the upper-middle-class villa – only the abundance of space makes it possible to assign a distinct area to each of the various functions.

This cellular principle is in contrast to the system of extended halls on the lower floor. The owners' artworks are placed in a wide gallery corridor which is softly lit by the large garden hall. The transverse location of this hall allows it to engage directly with the recreational areas. But more importantly, it accentuates the climate of a cold space, a loggia, which draws the outdoors inside, almost as in a sanatorium. The real limits of this space are defined not by the glass windows but by the sculpted lime trees and the swimming pool in front of them. As the path of circulation unfolds through the house, the reasons for attempting to break the rigid vertical flow of forces become clear. We were searching not so much for an organic dynamic or a wealth of different spatial forms, as for a kind of spatial softness or suppleness. This softness responds to the hardness and heaviness of the external walls, and at the same time makes their presence felt inside the house. The off-white paint on the bands of fabric on the interior walls gives them a certain object-like quality.

Plans showing structural overlay of garden and main levels (left) and main and upper levels (right)





**Pastellone, wood**

These spatial principles are used in the villa to develop a sense of solidity on a variety of levels of perception. Our striving for an object-like quality found a precise, almost pictorial expression in the interior through the treatment of two materials: the wood of the furniture and the lime of the floors. Both materials were articulated, almost physically exposed, as abstract homogeneous surfaces.

We installed the furniture in the same way as one would pictures or objects: the idea was that it should not close off the space like a wall or surface, but rather advance towards it, challenge it, bowing towards the observer. Only in this way would it be possible to create that distinctly asymmetrical equilibrium in which a cabinet responds to a window, a frame to a door. It is difficult to fully exploit the plastic qualities of wood – the craft of the joiner tends to resolve it into its material weight, and emphasize its decorative characteristics. Like Adolf Loos a hundred years ago, we therefore established a certain depth for the turned wood, giving it a space which is structured differently from solid furniture – and which requires exceptional skill on the part of the craftsman to achieve. The furniture actively becomes a sculptural element in the spaces, insisting on its own autonomy.

The lime floors in the formal rooms posed an architectural problem of a different order. We wanted to use the material to pull together the spatial configuration – the white walls and the open transitions between spaces. We had first come across this type of floor in Venice, where it is called pastellone, and were fascinated by it. It employs a centuries-old technique in which an inorganically dyed screed made up of lime and marble chippings is applied to a bed of lime and clay several centimetres thick. This rather costly – and nowadays very rare – technique allows floors of a practically unlimited size to be manufactured without joins – the use of lime gives them a kind of homogeneous flexibility that resists cracking. But for us the most interesting thing about this material was its permeability to light – an effect which can only really be experienced at first hand. The twenty layers of screed give the floors a soft, curious depth and intrinsic glow. On occasions the pastellone appears like a very fine textile, and essentially we treated the floors as a stone carpet. In the entrance hall, as a prelude to the main sequence of spaces, the standard colour is replaced with a darker shade of grey. The shimmering surface of the floors produces a soft internal echo of the stone of the external walls.

**A villa**

At the close of the modernist century one might ask whether a villa can still represent anything apart from itself. Or, put differently, how private is the private now? As a design gesture our project does not present itself – at least on the surface – as an architectural experiment or prototypical pronouncement. Its proposals are not applicable on a more general level, not even for an elevated social milieu. The circumstances of this project are too special – as indeed are the circumstances of all comparable projects: by their very nature they are one-offs.

Presumably it is easier to read this house in reverse: the more or less unlimited number of possibilities on offer made us consider a means of restructuring the field of play – of defining a focus. Is it possible today to achieve a form of luxurious living that is both rigorous and calm? And can we find in the history of this domestic form the means with which to break open the tradition and give the house a contemporary appearance? The focus of our investigation for the villa was the centre of gravity of this field.

Notes

1. See Kenneth Frampton, Studies in Tectonic Culture, MIT Press, 1995.





# Auf der Suche nach dem verlorenen Raum: Die Tradition der grossbürgerlichen Villa muss neu begründet werden

Gerhard Mack

Als der Bauherr die Architekten Marcel Meili und Markus Peter 1997 mit dem Entwurf einer repräsentativen Villa am Zürichsee für sich und seine Familie beauftragte, hatte er zwar ein ansehnliches Programm, bei der Umsetzung liess er ihnen aber freie Hand. Das war bereits ungewöhnlich genug. Normalerweise werden bei derartigen Bauvorhaben enge Vorgaben gesetzt. Die Architekten steckten daraufhin ihren Handlungsraum selbst ab und stellten sich die noch ungewöhnlichere Aufgabe, ein grossbürgerliches Haus zu bauen, das zugleich modern und bequem sein würde. Aber geht das überhaupt? Denken wir bei «bequem» nicht automatisch an Birkenstocksandalen, Lodenstoffe und Kaminfeuer? Wie passen dazu ein überquellender Terminkalender, ein Mineralwasserdepot im Keller, Fitnesscenter, ungesättigte Fettsäuren und eine spärliche Möblierung? Nichts könnte heute weniger cool sein als das Bequeme.

Und gibt es nicht zahlreiche Anekdoten über führende Architekten der Moderne, die ihre Bauten als eine Art Gesamtkunstwerk verstanden, das den Bewohnern die Lebensform vorgeben wollte, statt sie von ihnen abzunehmen, so als wären sie Schneider, die den Körper in einen wunderbaren Anzug pressen wollen, statt ihn mit ihrer Schneidekunst gnädig zu verhüllen? Immerhin hat Le Corbusier nicht nur sein Brevier des neuen Wohnens erstellt, das mit sakraler Apodiktik den Wohnungen mehr Licht und Luft verordnete. Er wollte dem jungen Schweizer Bankier Raoul la Roche, für den er 1923 das Doppelhaus im Pariser Vorort Auteuil entwarf, gleich noch vorschreiben, wo er welche Bilder zu hängen habe.

Philip Johnson amüsierte sich einmal darüber, Mies van der Rohe würde sich über die Positionierung von ein paar Stühlen soviele Gedanken machen wie über ein Ensemble von Bauten. Und ein paar Jahrzehnte später musste Richard Meier, einer der New York Five, die sich als genuine Erben der weissen Moderne verstanden, akzeptieren lernen, dass seine Eltern ihre Möbel so stellten, wie es ihnen angenehm war, nicht wie es nach Meinung des jungen Architekten zum Fluss der Räume und des Lichts passte. Die private Lebensform, also auch die Bequemlichkeit, nahm den architektonischen Entwurf und seinen utopischen Impuls in Besitz und stutzte ihn auf den eigenen Alltag zurück. Und dies sind nur drei Beispiele für das Leiden der Vertreter der reinen Form am Verhalten der Benutzer.

Gehört also das Bequeme nicht eher auf die Hinterbühne des Hauses, dorthin, wo kein Fremder kommt, wo man sich gehen lassen kann und der Formverlust keine Konsequenzen hat? Und wohnt der Moderne nicht der Impuls inne, auch dem privaten Bereich des Hauses Form zu geben, ein Wohnen aus einem Guss zu schaffen, das keine Abstufungen zwischen Laissez-faire und Zucht zulässt, etwa so, wie die Vertreter der guten Form selbst keinen Aschenbecher duldeten, der nicht ihrem Stilideal entsprach?

Schliesslich sollte das Wohnhaus auch noch repräsentativ sein, also dafür geeignet, bei Einladungen und Empfängen im privaten Rahmen grossbürgerliche Lebenskultur pflegen, einen gesellschaftlichen Status entfalten zu können. Kennzeichnet sich unsere Gegenwart aber nicht gerade dadurch, dass der Begriff des Status durch denjenigen des Erwerbs ersetzt wird? Haben Vorstellungen von Stil nicht spätestens in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts jede Präzision verloren? Repräsentation setzt aber gerade ein Einvernehmen über Stil voraus, sie gelingt nicht ohne ein Set von Symbolen, das die vielen individuellen Vorstellungen in eine überindividuelle Form einbindet. Und scheitert daran nicht gerade der Grossteil des Wohnhausbaus, dem jede Tradition abhanden gekommen ist und einem kunterbunten Einerlei von privaten Bauherrenphantasien Platz macht? Woran könnte sich also ein Entwurf eines repräsentativen Wohnhauses orientieren, das «bequem und modern» zugleich ist und damit so sehr aus der Gegenwart fällt, dass sich kaum zeitgenössische Beispiele noch Anregungen dafür finden lassen? Gute Wohnhäuser werden für Singles oder einzelne Familien konzipiert, grosse Villen sehen aus wie Einfamilienhäuser, so aufgeblasen, als hätten sie Anabolika verschluckt. Wenn ein Gebäudetypus gefragt ist, für den die zeitgenössische Architektur keine Tradition ausgebildet hat, empfiehlt sich der Blick zurück in die Baugeschichte der Moderne, die die grossbürgerliche Lebenskultur noch kannte, deren wichtigste Architekten einige ihrer schönsten Bauten für Bauherren aus dem grossbürgerlichen Milieu realisieren konnten.

Ohne falsche Scheu orientieren sich Meili, Peter offen an Mies van der Rohe. Das verwundert bei einem Blick in die Werkgeschichte des Büros denn auch nicht sonderlich. Die Architekten setzen sich seit geraumer Zeit mit dem Chefarchitekten der Moderne auseinander, wenn grosszügige Entwürfe und Luxus gefragt sind. So haben sie im Herbst 2000 auf der gegenüberliegenden Zürichseeseite in der Gemeinde Rüschlikon ein Tagungsgebäude für den Rückversicherer Swiss Re fertig gestellt, das in den fliessenden Räumen und im Spiel aus Flächen und Volumen im Tagungsbereich die Atmosphäre etwa von Mies' Nationalgalerie-Gebäude in Berlin anklingen lässt und in der Master Suite des Gästetraktes direkt seine Bauten in Brünn und Barcelona zitiert: Das gigantische Panorama aus Alpenkette und Zürichsee tritt durch die Vollverglasung so unmittelbar in den Raum wie die Landschaft bei Brünn in die Villa Tugendhat. Die Lust, sich edlen Materialien hinzugeben, gipfelt in Fassaden aus Zwillingssteinscheiben, die sich gezielt auf die Onyxwände im Barcelona Pavillon und im Haus Tugendhat beziehen.

Dass Meili, Peter für ihren Entwurf einer repräsentativen Villa oberhalb des Zürichsees auf den Star des eleganten Villenbaus zurückgegriffen haben und nicht etwa auf den kühleren Le Corbusier, hat indessen auch andere, ganz pragmatische Gründe. Mies war nicht nur durch seine erste Frau mit dem grossbürgerlichen Ambiente aufs engste vertraut, er war vor allem auch an Hermann Muthesius, einem Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes, geschult, der von 1896 bis 1903 in London Attaché für Bauwesen an der deutschen Botschaft war, von dort die Tradition des englischen Landhauses nach Deutschland brachte und seinen grossbürgerlichen Villen besonderen Komfort mitgab. Als er 1904 in Berlin sein eigenes Architekturbüro eröffnete, suchte Muthesius in Schriften wie seinem monumentalen Werk Das englische Haus,[1] aber auch in seinen Villen Lebens-, Wohn-, und Architekturformen zu erneuen. Er wandte sich betont gegen die stilistischen Wortfechtereien zwischen romantischen und klassischen Positionen in der Architektur des späten 19. Jahrhunderts und sah die Aufgabe der Moderne viel mehr in einer funktionalen Sachlichkeit der Gebäude, die auf lokale und volkstümliche Bautraditionen zurückgriff, wie er es in England in der Arts and Crafts Bewegung, und später bei Charles Rennie Mackintosh, zu finden glaubte. Er forderte, «Einfachheit», «Natürlichkeit», das «Bodenständige».[2] Mit seinen Landhausbauten im Grüngürtel von Berlin traf er das Bedürfnis des städtischen Grossbürgertums nach einer trauten familiären Atmosphäre, in die die Familie sich von der

hektischen Grossstadt und den Unwägbarkeiten des Geschäftslebens zurückziehen konnte. Zu Muthesius bemerkenswerten Villenbauten gehören etwa das Haus Bernhard in Berlin Grunewald von 1905, dessen Halle ganz nach englischem Vorbild entstanden ist, sein eigenes Haus und das Haus Freudenberg, beide in Berlin-Nicolassee, die, 1908 und 1909 fertiggestellt, beide neben englischen Grundrissen auch Formen wie feingliedrige Fenster, spitzgiebelige Fachwerkerker und Walmdächer zur Geltung bringen. Muthesius baute Häuser, die perfekt funktionierten, in denen die Form nicht über Gebrauchsschwierigkeiten erkauft war. Komfort hiess dabei nicht: Räume so gross wie Fabrikhallen, sondern eine klare funktionale Gliederung des Hauses in Grundriss und Raumprogramm, eine organische Einheit aus repräsentativen öffentlichen und aus privaten Bereichen, eine deutliche Trennung von Vorder- und Hinterbühnen und vor allem kurze Wege.

Das Haus, in dem Mies van der Rohe Muthesius am nächsten steht, dürfte der erste eigenständige Auftrag sein, den der 21 jährige Mitarbeiter im Büro von Bruno Paul und Peter Behrens ausführte. An einem relativ steilen Hang in Potsdam-Babelsberg sollte für den Philosophen Alois Riehl und seine Frau Sophie ein Wohnhaus entstehen. Die Bauherren standen der Wohnreform-Bewegung nahe, die in den grünen Randräumen der Städte ein gesundes Leben und eine sittliche Erneuerung der Kultur suchten. Ein Ideal, das Muthesius im englischen Landhausbau und in der bodenständigen Bautradition zu finden glaubte. Das Haus Riehl ist zur Strasse hin durch eine Mauer geschützt und wendet sich vom öffentlichen Raum ab und dem Garten zu, wie Muthesius es etwa ein paar Jahre später in einer anderen Grössenrelation in der Villa Cramer in Berlin Dahlem tun sollte. Die Sachlichkeit und Zurückhaltung von Fassade und Volumen entsprachen Forderungen, die Muthesius für Wohnbauten der Mittelschicht erhoben hat. Im Innern befindet sich statt repräsentativem Salon oder Wohnzimmer eine grosszügige Wohnhalle in der Mitte des Hauses, um die herum der Grundriss entwickelt ist, ähnlich wie es Muthesius der Arts and Crafts Bewegung entnommen hat. Muthesius hat das Haus Riehl denn auch 1910 in die erweiterte zweite Auflage von Landhaus und Garten aufgenommen, zumal es auch in seiner Gartengestaltung die Prinzipien des englischen Gartens erfüllte: Rabatte, die mit einheimischen Gewächsen bepflanzt waren, geometrische Flächen und axialsymmetrische Pläne. Vor allem aber waren Haus und Garten als eine Einheit gestaltet.

Die geometrische, betont architektonische Anlage des Gartens kehrt auch in einem der drei Wohnhäuser wieder, mit denen sich Mies van der Rohe in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entschieden dem neuen Bauen zuwandte. Während die Villa für den Textilunternehmer und Hutfabrikanten Erich Wolf in Gubin zwischen 1925 und 1927 deutlich vor den beiden wegweisenden Bauten der Villa Tugendhat in Brünn (1928–30) und des deutschen Pavillons bei der Weltausstellung in Barcelona (1928–29) entstand und vielleicht eher im Umfeld der Planungen für die Stuttgarter Weissenhofsiedlung zu sehen ist, fallen Planung und Realisierung der Häuser Esters und Lange in Krefeld zwischen 1927 und 1930 in dieselbe Periode. Es sind diese drei in Backstein ausgeführten Bauten, auf welche sich Meili, Peter mit ihrer Villa am Zürichsee unmittelbar beziehen. Dabei stehen die beiden Krefelder Villen Esters und Lange, und hier wiederum insbesondere Haus Lange, im Vordergrund.

Die beiden Villen auf zwei benachbarten Grundstücken mit grossen Gartenflächen wurden Ende 1927 von den Krefelder Textilfabrikanten Hermann Lange und Josef Esters in Auftrag gegeben und von Mies als Zwillingsensemble gestaltet. Wirtschaftstrakt und Lebensbereich der Fabrikantenfamilie sind jeweils als zwei Einheiten unter einem Dach voneinander abgehoben und unabhängig erschlossen. Zur Strasse hin grenzt eine gemeinsame Gartenmauer die Grundstücke ab, Eingangsbereich und Wirtschaftsräume bilden mit dem Wohntrakt der Hausherren eine L-Form, ansonsten sind die strassenseitigen Fassaden glatt und durch markante Fensterbänder in beiden Geschossen gegliedert. Auf der südwärts gelegenen Gartenseite treten beide Bauvolumen stufenweise zurück und über mehrere Terrassen lebhaft mit dem Garten in Kontakt, sodass sich Gebäude und Garten zu durchdringen scheinen; ein Eindruck, der durch die ungewöhnlich grossen, fast deckenhohen Fenster und Fenstertüren der Südfassade verstärkt wird. Während sich die Häuser zur Strasse relativ geschlossen geben, wenn auch nicht so sehr wie das frühe Haus Riehl, so sind die Gartenfassaden so weit geöffnet, dass sie fast schon perforiert wirken. Ermöglicht wurde diese Öffnung durch ein äusserst komplexes Stahlskelett, das die Backsteinfassaden so exakt verkleiden, als wären die Mauern auf die Masse des Steins hin berechnet, wie es unlängst etwa ein Peter Zumthor beim Bad von Vals, aber auch Meili, Peter bei der Villa am Zürichsees getan haben.

Im Innern bildet in beiden Häusern eine grosse Wohnhalle das Zentrum, was die Auseinandersetzung mit Muthesius nachklingen lässt. Ansonsten hat Mies unterschiedliche Akzente gesetzt. Im Haus Esters wird die Wohnhalle durch ein breiteres Speisezimmer und einen grösseren Eingangsbereich zurückgedrängt, sodass die anderen Zimmer sich dazu in ein ausgewogeneres Verhältnis setzen. Die Abtreppung der gartenseitigen Räume zeichnet eine Diagonale nach. Die Durchgänge zwischen den Räumen sind, bis auf Esters' Arbeitszimmer, deckenhoch und erlauben einen abwechslungsreicheren Parcours durch die Räume, der unterschiedliche Lichtstimmungen hervorhebt. Schwellen brechen den Fluss des Raums und betonen, etwa im Unterschied zum Haus Tugendhat in Brünn, die einzelnen Raumeinheiten. Dieses trennende Prinzip bestimmt die Reihung der Schlafräume im Obergeschoss, denen jeweils ein Badezimmer zugefügt ist, sodass sie, ähnlich wie Hotelzimmer, kleine autarke Einheiten bilden, die einander folgen und Benutzbarkeit und Komfort der Suche nach fliessenden Raumwirkungen überordnen, wie sie in den Bauten in Brünn und Barcelona und später im Farnsworth House in Plano/Illinois die Raumeinteilung dominieren.

So ungewöhnlich die Wahl von Backstein für einen dezidierten Bau der Moderne sein mag, so sehr waren Meili, Peter gerade davon fasziniert. Die Backsteinfassaden von Mies geben sich zwar als Edelhandwerk erkennen, aber sie vermögen auch den Gebäuden eine gewisse Erdung zu geben, die Bauten der weissen Moderne nicht auf so selbstverständliche Weise haben. Dies trifft gerade auch auf das frühere, in seinem Grundriss konventionellere Haus Wolf in Gubin zu, das auf einem Hangplateau oberhalb des Flusses Neisse situiert ist, vom Fluss her wie eine Fortsetzung der alten Stützmauern eines ehemaligen Rebbergs wirkt und dabei aus dem Boden zu wachsen scheint. Diese Schwere des Steins schafft einen Rahmen, in dem die grossen Fensteröffnungen gehalten werden, die ihrerseits durch die extrem dünnen Eisenprofile der Fenster dem Mauerwerk wiederum Leichtigkeit und Eleganz geben. Sie scheint aber auch die Festigkeit zu veranschaulichen, die man mit einem repräsentativen grossbürgerlichen Haus auch heute noch verbinden mag. Transparenz und Widerständigkeit, Weltöffnung und Schutz vor der Aussenwelt scheinen in dem Widerspiel einen baulichen Ausdruck zu finden. Darin boten die letzten Häuser, die Mies mit Wand und Fenster baute, ein Potential, das sich auch für eine repräsentative Villa von heute ausreizen liess.

Allerdings nur, wenn die Architekten sich davon abgrenzen. Das erforderten bereits die spezifischen Bauvorschriften. Als Bauplatz stand eine Eckparzelle in der Villengegend einer Zürichseegemeinde zur Verfügung. Das Hanggelände fällt von einer Strassenkreuzung her steil ab. Meili, Peter wollten das Haus mit einem beachtlichen Raumprogramm von aussen auch als grosses Volumen sichtbar machen. Das gesamte Programm aus Wirtschafts- und Wohntrakt liess sich jedoch aufgrund von Längen- und Höhenverordnungen nicht wie bei Mies unter einem Dach organisieren. Die Architekten entschieden sich deshalb für eine Art Relief als Bauprinzip: Sowohl das Wohnhaus der Bauherrschaft wie auch das Nebengebäude, in dem die Familie des Hausverwalters, eine Gästewohnung, Abstellräume und Garage untergebracht sind, sind auf einer künstlich angelegten rechteckigen Bodenplatte unterhalb der Strassenkreuzung positioniert, die sich der nach aussen schwingenden Parzellengrenze hart entgegenstellt und alle alltäglichen Funktionen aufnimmt. Dazu gehört auch ein Outdoor-Pool, der, dem Garten zugewandt, durch Neben- und Hauptgebäude geschützt wird.

Aber nicht nur die örtliche Situation der Parzelle, auch die Situation auf dem Baumarkt, die Veränderungen der Materialien, der Steine und Fenster, erzwingt es, Mies' Bauten neu zu überdenken. Meili, Peter wollten die Öffnungen für Fenster und Fenstertüren noch grösser machen, um möglichst nahe an den Punkt heranzukommen, an dem die Wand aufhören würde, als Wand konsistent zu sein; Ziel war eine möglichst prekäre Balance zwischen Öffnung und Schliessung der Fläche, ein Spiel mit den Prinzipien der Firmitas, das sich durchaus auch inhaltlich auf die aktuelle Möglichkeit gesellschaftlicher Repräsentation und Sicherheit

beziehen lässt. Dazu war es bereits rein technisch erforderlich, eine Fassade aus tragenden Steinen auszubilden, die den riesigen Schiebetürfenstern mit ihren schweren Holzprofilen Halt geben können. Die Aussenwände sind deshalb als komplexes Verbundmauerwerk aus Beton und Stein ausgeführt, das Haus ist gemauert und mit Beton vergossen. Dass der Stein einen Teil der Last übernimmt und so nur dünne Fugen ausbildet, die ganz ohne Dehnstellen aus Silikon auskommen, fördert den Eindruck eines Reliefs aus Stein.

Diese primäre Stabilität hilft einer Öffnung des Hauses, die die Impulse von Mies' Krefelder Villen fortsetzt. Das zeigt sich zunächst einmal am Grundriss. Während Mies die Diele zu einem blossen Durchgang von der Wohnhalle in den Garten zurückdrängt, machen Meili, Peter sie zum Angelpunkt, um den sie das Haus drehen. Ein Vorraum rückt sie vom Eingangsbereich etwas ab weiter zur Mitte hin. Die Leere, die ihr ganz gezielt belassen ist, wird von den Räumen gefüllt, die sie umgeben. Zum Garten schliesst sich eine Essloggia für die Familie an, die wie ein Filter zum Aussenraum wirkt und die Diele fürs Auge nach draussen gewissermassen durchs Erdgeschoss hindurchstösst. Die Räume, die sie umlagern, sind in eine repräsentative und eine intimere familiäre Zone untergliedert und in zwei Dreiecken aus Gästewohnzimmer, Essraum, Diele sowie aus Küche, Essloggia und Bibliothek, angeordnet, die übereinandergelegt und dabei gedreht sind. Der Wohnbereich der kunstsinnigen Besitzerfamilie ist in ein repräsentatives öffentliches Wohnzimmer mit Panoramablick nach zwei Seiten und in eine intime Bibliothek für das Familienleben gegliedert. Diese erinnert mit ihren zahlreichen Zeichnungen aus der konstruktiv-konkreten Tradition der Moderne und ihren eingebauten Holzregalen an die Samtschatulle, mit der Walter Benjamin die Plüschatmosphäre grossbürgerlicher Wohnungen um die Jahrhundertwende verglichen hat, als er von der Wohnung als einem Rückzugsort vor der rauhen Geschäftswelt sprach. Kultur ist als osmotische Hülle inszeniert, die das Intime gleichzeitig schützt und auf die Welt hin öffnet. Die Unterscheidung der beiden Bereiche ist vor allem durch die Bodengestaltung markiert. Der öffentliche Teil ist als gelber Pastellone-Kalkboden auf grauem Beton ausgeführt und entfaltet eine bildhafte Präsenz, die privateren Räume haben Holzböden aus Kirsche.

Die Selbstverständlichkeit des Raumflusses, die durch diese subtile Differenzierung gefördert wird, wird durch eine freie Raumeinteilung und den Verzicht auf durchgehende statische Wände getragen, der die Betondecke als unscharfes Tragelement nutzt. Und sie verdankt sich nicht zuletzt einer grosszügigen Gestaltung der Treppe. Anders als Mies bei seinen Krefelder Villen stehen Meili, Peter drei Geschosse zur Verfügung. Und Unter- und Obergeschoss sind durch zwei getrennte Treppen erschlossen. Das Haus lässt sich als Landschaft erfahren, die im Untergeschoss mit Büro, Liegeräumen und Outdoor-Pool dem Garten zugewandt ist und sich im Obergeschoss in einen Bereich für die Eltern und einen für die Kinder unterteilt. Dabei hat auf dieser Etage jede Zone eine eigene Vorhalle, zwischen beiden liegt ein trennendes Gästezimmer. Dabei sind die Schlafzimmer, ähnlich wie bei Mies, wie Hotelzimmer organisiert, die mit eigenen Nassbereichen, Ankleiden und Abstellräumen als selbstständige Einheiten funktionieren. Vertikal durchbrochen wird das Haus nur durch eine Diensttreppe, die Mies im älteren Haus Wolf noch realisiert, bei den Krefelder Häusern weggelassen hat. Sie erhöht einerseits den Komfort, weil sie Blockaden vermeiden hilft und es erlaubt, jede Etage direkt und getrennt zu bedienen; vor allem aber ermöglicht sie es erst, Vorder- und Hinterbühne des Hauses durchgehend voneinander zu trennen und funktionale von eher zeremoniellen Bewegungen zu unterscheiden.

Zur Gartenseite hin sind alle Zimmer durch raumhohe Fenstertüren mit Veranden oder Terrassen verbunden. Der Dialog mit der äusseren Umgebung ist so vielfältig und subtil inszeniert, dass die Fenster- und Türöffnungen Hang und Seepanorama rahmen, als sei die Landschaft in Bilder gefasst. Die Verzahnung von Natur und Haus, die Durchdringung von Innen und Aussen lässt sich auch bei den drei Backsteinvillen von Mies beobachten. So hat etwa Barry Bergdoll darauf hingewiesen,[3] dass die Gartenanlage des Hauses Wolf in Gubin sehr abstrakt gehalten war: Es gab Niveausprünge ohne Hecken, Spaliere und Mauern. Die Beete wurden jeweils nur mit einer Blumensorte bepflanzt, vorzugsweise mit Tulpen, da sie alle auf die gleiche Höhe wachsen und in der Aufsicht einem abstrakten Gemälde gleichen. Der Raum konnte mit der Fläche oszillieren. Tulpen waren bei den Gartengestaltern des neuen Bauens ohnehin beliebt. Gabriel Guévrékian verwendete sie beispielsweise für seinen Garten der Villa Noailles im südfranzösischen Hyères. Der Auftraggeber, der Graf de Noailles, hatte zunächst 1924 Mies kontaktiert, bevor er Robert Mallet-Stevens und Guévrékian mit der Ausführung seines Gartens beauftragte (cf Bergdoll).

Gerade diese Villa von Mallet-Stevens lieferte für Meili, Peter einen zweiten Ausgangspunkt, der bei der Anlage des Gartens durch den Zürcher Landschaftsarchitekten Günther Vogt, aber auch in der Gestaltung der gartenseitigen Fassade zum Tragen kam. Da ist einmal die märchenhafte, traumartige Atmosphäre, die der Geometrie der Kuben etwas Surreales gab, Man Ray dazu veranlasste, 1928 in der Villa den Film «Les Mystères du Chateau du Dé» zu drehen, und bei der Villa am Zürichsee von Meili & Peter wieder anklingt. Sodann hat Mallet-Stevens das Raumprogramm ebenfalls reliefartig auf ein Haupt- und ein Nebengebäude verteilt und der Rückseite der Villa mit den wandhohen Fenstern und den vorgelagerten Veranden ebenso ein hotelähnliches Gepräge gegeben wie Meili, Peter, die dieses zu einer unter mehreren Erscheinungsweisen machen, in denen sich die Villa am Zürichsee dem Spaziergänger im Garten präsentiert: Je nach Standpunkt erscheint das Wohnhaus gross oder klein, intim oder öffentlich, langgezogen oder kompakt, elegant oder so massig beinahe wie eine Trutzburg. Und der Garten ist vor allem durch eine strikte, beinahe analytische Trennung seiner Elemente geprägt. Zwar ist nicht jeder Baum mit einer Einfriedung versehen und die Zonen der Bepflanzung bilden kein kompositorisches Pattern im Sinne einer ausbalancierten bildhaften Gestaltung wie in Guévrékians Garten in Hyères. Es ist jedoch kein locus amoenus, unter dem sich über weichen Rasen zur schattigen Quelle spazieren oder in einer Laube Unterschlupf finden lässt. Über verschiedene Sitzplätze in der Nähe des Hauses gelangt man zu einer Treppe, die zum Garten hinabführt und von einem schmalen Wasserlauf begleitet ist. Auf dem gesamten Areal ist kein Rasen zu finden. Vogt hat die Bepflanzung in Einheiten angelegt, die an Rabatte erinnern. Natur ist da plastisch aufgefasst, als Materie, die Volumen und Flächen liefert, die jeweils einheitlich bepflanzt sind und nie vergessen lassen, dass ein Garten vor allem ein künstliches Gebilde von Menschenhand ist. Am deutlichsten macht dies eine Baumgruppe, die dem Pool ganz funktional teilweise Blickschutz gibt, vor allem aber als grünes, lebendes, sich veränderndes Volumen der steinernen Masse des Hauses gegenüber tritt. Auch der Garten trägt seinen Teil zu dem Spiel aus Zitieren der grossbürgerlichen Tradition und ihrer zeitgemässen Verunsicherung bei.

Dass die Villa am Zürichsee von Meili, Peter gleichsam einen vergessenen Wohntypus in seiner Tradition aufsucht und daraus für die Gegenwart neu kreiert, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass das grossbürgerliche Haus in der klassischen Moderne keineswegs eine singuläre Erscheinung war. Mies van der Rohes Villen sind prominente Beispiele in einer Reihe von Werken, die Architekten des Neuen Bauens quer durch Europa geschaffen haben. So weist etwa die 1933 fertiggestellte Villa Sonneveld in Rotterdam eine ähnliche Struktur aus Wirtschafts- und Herrschaftsbereich samt doppelter Erschliessung und hotelartiger Gestaltung der Schlafräume auf. Wie bei Mies van der Rohe, bei Hans Scharouns Landhaus Schminke, bei den Villen Le Corbusiers oder bei dem eigenwilligen Haus, das der Philosoph Ludwig Wittgenstein in Wien für seine Schwester entworfen hat, liessen sich ein Funktionalismus, der die neueste Bautechnik nutzte, und maximaler Komfort im grossbürgerlichen Haus problemlos miteinander vereinbaren. Dass diese Einheit der architektonischen Moderne verloren ging, ist nicht ganz ohne ihr Zutun geschehen. Sie betrieb die funktionalistische Verarmung mit.

Als es darum ging, im Massenwohnungsbau preisgünstigen Wohnraum zu entwerfen, blieben zuerst geschickte Grundrisse, hernach nur die billige serielle Bauweise übrig. Die Vertreter des Neuen Bauens machten selbst Werbung für funktionale Kleinküchen, in denen alles schnell zur Hand ist, und spielten sie gegen die Weitläufigkeit des Villentyps aus. Das war, wenn man an Hans Richters Film «Die neue Wohnung» denkt, vermutlich ungewollt, aber eine kaum vermeidbare Folge der Konzentration auf hellen und luftigen Wohnraum zu erschwinglichen Preisen für viele. Der frühe grossbürgerliche Impuls wurde vergessen. Natürlich auch weil sich die Befindlichkeiten in der Gesellschaft verändert haben. Das Unterwegssein ist Lebensmaxime geworden, die Mythen von 1968 sind

längst zu den Werbeslogans des Establishments geworden und liefern der New Economy die Bilder, die sie für die Globalisierung braucht. Wer es sich leisten kann, wohnt lieber in Hotels oder in Mietwohnungen, die in Zürich auch gerne 6000 Franken und mehr pro Monat kosten dürfen. Der wahre Aufenthaltsort für die Nomaden des 21. Jahrhunderts ist ohnehin die VIP-Lounge des Flughafens oder das fahrbare Home, für das die Künstlerin Andrea Zittel mit ihren Living Units seit ein paar Jahren Modelle liefert.

Wer dennoch grossbürgerlich baut und auf der Höhe der Zeit sein will, muss darauf reagieren. Meili, Peter haben die Fassade der Villa am Zürichsee aus massivem Stein gebaut, um, halb Zitat, halb notwendige Tragstruktur, einen Gegenort zu markieren, der quer liegt zur Turbodynamik einer globalisierten Welt. Sie inszenieren Masse und Gewicht und suchen nach einem zeitgenössischen Ausdruck für Schwere.

**Anmerkungen**

1. Hermann Muthesius, Das englische Haus, 3 Bde., Berlin 1904–05, Faks. Berlin 2000.
2. Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, Mülheim-Ruhr 1902.
3. Barry Bergdoll, «Das Wesen des Raums bei Mies van der Rohe», in: Mies in Berlin, hg.v. ders. und Terence Riley, München, London, New York 2001.



# Einübung ins Scheitern
## Heinrich Helfenstein

Im Sommer 2001 setzte ich mich in mehreren Intervallen fotografisch mit der Villa am Zürichsee auseinander. Mit ihren Urhebern, den Architekten Marcel Meili und Markus Peter, verbindet mich seit ihren Anfängen, somit seit über 20 Jahren, eine intensive Zusammenarbeit und Auseinandersetzung über Architektur, vor allem aber auch über Fotografie. Die nachfolgenden Reflexionen sind weitgehend ein Nebenprodukt aus der versuchten fotografischen Bewältigung ihrer neuesten Realisierung.

«Tout commentaire d'une oeuvre est mauvais ou inutile, car tout ce qui n'est direct est nul.»
E. M. Cioran, Syllogismes de l'amertume

Die Beziehung des Architekturfotografen zu seinem Gegenstand ist ein ständiges und unauflösbares Paradox. Einerseits bewegt sich der Fotograf in einer vollkommen privilegierten Situation, die weder der Architekt noch die späteren Besitzer und oder Benutzer kennen. Der Fotograf weiss nichts oder wenig von den Mühen der Entwerfer, zumindest lassen ihn diese kalt, und ebenso kalt lassen ihn auch die vielfältigen Sorgen und Aengste der späteren Nutzer, der Besitzer sowieso.

Zwar sind meistens die Spuren des Machens noch frisch, wenn er auf die Bühne tritt, meist sind auch die Arbeiter noch nicht vollends abgezogen, eigentlich aber steht der Bau fertig da, im wesentlichen als unveränderbar gedacht zumindest für eine beträchtliche Dauer. Hat der Fotograf Glück, ist ihm eine genügende Zeitspanne eingeräumt zwischen Fertigstellung und Bezug. Der Bau befindet sich in einem einmaligen, seltsamen Zwischenzustand: Die Ausführenden haben sich zurückgezogen, die Benutzer sind noch nicht da: Es ist das genaue Gegenbild zum Zustand eines Baus kurz vor seinem Abbruch, seinem Verschwinden (auch dies ist ein Zustand für den Fotografen, ihm wohlvertraut). Während beim letzteren der Luftzug der aufsteigenden Gespenster zu spüren und ihre Inkunablen an den Wänden zu entziffern sind, ist der erstere geprägt von der Frische, aber auch der Leere des Anfangs.

Dieser Zwischenzustand ist das Reich des Fotografen. Zwar sind die Nutzungsdispositive klar ablesbar, aber noch liegt der Bau wie unter dem Laken einer fertiggestellten Skulptur. Der Fotograf hat den Bau und seine Räume für sich allein. Unbeschwerter als der Architekt, der immer noch über die Frage des Gelungenseins brütet, freier als der Benutzer, der sich fragt, ob ihm der Bau auch entsprechen wird, nimmt der Fotograf für eine kurze Zeit vom Körper und von den Räumen des neuen Baus Besitz. Nichts und niemand stört ihn bei dieser Besitznahme, die seine Arbeit ist. Niemand steht oder bewegt sich zwischen ihm und dem Bau. Ich behaupte, dass weder Architekt noch Benutzer diesen Zustand wirklich kennen (warum eigentlich sind die Fotografen nicht die informiertesten Kritiker? Sie hätten die besten Voraussetzungen dazu). Weil der Bau in diesem Zwischenzustand noch nicht in die Welt des Nützlichen entlassen ist, liegt er noch offener auf die ihm zugrunde liegenden Gedanken hin. Wer ihn zu lesen imstande ist, fühlt sich seinem Ursprung näher.

Andrerseits befindet sich der Fotograf in einer Situation grosser Not. Jeder erwartet oder verlangt von ihm Bilder – Bilder, die einen bestimmten Bau darstellen, reproduzieren sollen. Was er aber bei seiner Arbeit tatsächlich sieht, ist kein Bild, sind keine Bilder. Wer den Bau ernst nimmt, dürfte von ihm aber keine Bilder machen. Vor allem aber verschliesst sich der Raum, verschliessen sich die Räume dem Bild radikal. Loos hatte vollkommen recht (und dennoch liess er seine Bauten fotografieren). Räume sind nur im Massstab 1:1 erfahrbar. Nur wer sich in ihnen bewegt, vermag ihre Qualität, aber auch ihre Stimmungen wirklich zu erkennen. Ohne die Präsenz der Wand im Rücken ist ein Raum nicht wirklich als Raum wahrnehmbar. Auch aus diesem Grund sind Räume nicht reproduzierbar. Der Fotograf ist in der bevorzugtesten Lage, Räume wahrzunehmen, sich dem «Plaisir des espaces» hinzugeben, aber er ist – in seiner Arbeit – einer der ärgsten Verräter des Raums. Alles, was in der Schwebe ist, was sich je nach Standort verändert, all die abertausend Elemente, die die wechselhafte Wahrnehmung des Raums beeinflussen, friert er zu einem einzigen Bild ein, das falsch sein muss. (Es stellt sich die Frage, ob nicht viele Fotografen diesen Verrat in Kauf nehmen, um überhaupt sich den Genuss zu verschaffen, Räume mit dem eigenen Körper, mit den eigenen Sinnen im frischest möglichen Zustand erfahren zu können?) Nachher ist es um diesen Zustand der Frische sehr schnell geschehen, und Schuld daran trägt auch der Fotograf: Weltweit publiziert, wie dies heute der Fall ist, setzt sich das reproduzierte Bild in den Köpfen fest und konditioniert die Wahrnehmung auch der Wenigen, die in die Lage kommen, den Bau mit eigenen Augen zu sehen. Vor ihren Augen steht dann immer schon das Bild, das sich als zweite, mediale Wirklichkeit vor den eigentlichen Bau setzt.

Der Fotograf also als folgsames Glied in der Produktionskette der medialen Vermarktungsstrategien? Die Frage stellt sich in dieser Schärfe noch nicht seit allzu langer Zeit. Vor zwei Jahrzehnten war es sozusagen eine progressive Tat, architektonische Themen so aufzuarbeiten, dass sie medientauglich wurden. Ohne diese Anstrengung stände die zeitgenössische Architektur an einem anderen Ort. Mittlerweile scheint sich das Problem erneut massiv verschoben zu haben. Die totale Medialisierung droht der Architektur ihren eigenen Ort zu entziehen.

Anlass zur Resignation? Nicht nur. Die Arbeit des Fotografen in der Stille des Zwischenzustandes, das manchmal lange Warten auf das richtige Licht, geben ihm genügend Raum und Anlass zur Reflexion, zum Nachdenken darüber, mit welchen Abwehrkräften sich die Fotografie wappnen müsste, um sich der betäubenden Macht der Bilderwut erwehren und die Bauten vor der Eineindeutigkeit des Mediensimulakrums bewahren zu können. Hoffnungslos ist die Lage nicht.

Vielleicht gilt es, Widerhaken auszulegen, Leerstellen einzuplanen, vielleicht auch kleine Fallgruben, die die Maschinerie ins Stocken bringen und dadurch den Blick auf die Bilder und durch die Bilder hindurch wachrütteln.

Bei aller Gewissheit jedoch, in der Hauptaufgabe zu scheitern, erscheinen dem Auge des Fotografen, vielleicht vom Rande her, häufig unverhofft, Konstellationen, die wie in einer Art negativer Magie die Zwänge lösen und die Bilder auf entgrenzte Imaginationen hin öffnen: In der Villa am Zürichsee waren es unter anderem die Gruppierung der alten Sessel, die allein im Raume stehend das abwesende Leben beschwören oder die Situation im Untergeschoss, wo die wunderbaren Bilder der Roni Horn das gegebene Bild aus Wasser, Schatten und sommerlicher Ruhe auf andere Dimensionen hin öffnen.

# Das Haus in Stein: Elemente, Stücke

Marcel Meili, Markus Peter

**Voraussetzungen**

In mancherlei Hinsicht nimmt die Villa am Zürichsee eine aussergewöhnliche, vielleicht auch untypische Stellung ein in unseren Arbeiten. Kein Entwurf ist unter so grosszügigen, um nicht zu sagen mäzenenähnlichen Umständen entstanden; kein Projekt setzt sich derart offensichtlich mit analogen Eigenschaften der Architektur auseinander. Und: zwischen beiden Phänomenen besteht ein innerer Zusammenhang. Wenn wir ein Merkmal nennen müssten, das wohl die meisten unserer Projekte heimlich miteinander verbindet, dann wäre es wohl dieses, dass die Entwürfe ihre architektonische Energie, ihre «Wärme», aus den Widerständen gewinnen, welche sich dem Projekt entgegenstellen. Das gilt in gleichem Masse für das Programm oder die Konstruktion, für die räumliche Organisation oder den Ort. Die Reibung an dem, was sich der Aufgabe entgegenzustellen scheint, drückt das Ausmass der Reflexion aus, in welchem wir die allgemeineren architektonischen Umstände eines Projektes im Bauwerk spiegeln. Die Ueberwindung des Widerstandes bezeichnet den Moment, wo die konkreten Umstände durch die Form abstrahiert, aus dem Besonderen herausgelöst werden. Wahrscheinlich ist dies eine genuin moderne Form von entwerferischer Energie, vielleicht tritt sie aber in einigen unserer Arbeiten in eigenartiger Form in Erscheinung, weil die Aggressivität des Widerstandes meist einen eher latenten Ausdruck erlangt. Es scheint, als ob die initiale Auflehnung gegen die Einschnürungen jeder Aufgabe in der architektonischen Form gleichsam abgetragen, weggearbeitet wird. Damit treten die Eigenschaften dieses Verfahrens deutlich hervor: denn – zumindest bis zu diesem Punkt – handelt es sich weniger um ein Konzept und schon gar nicht um eine Theorie, sondern eher um einen Reflex oder eine Gebärde an der Schwelle zwischen unbewusster Disposition und unmittelbarer praktischer Organisation von Handlungen. In dieser Klarheit bewusst geworden ist uns dieses Dispositiv erst durch das Programm und die Umstände des kleinen Wettbewerbes für die Villa am Zürichsee – und besonders auch während der späteren Arbeit am Haus. Die relative Freiheit und die Grosszügigkeit von Seiten der Auftraggeber haben viele jener Momente beseitigt, an denen sich üblicherweise unsere architektonische Aufmerksamkeit entzündet. Im Grunde haben sie jenen komplexen Dialog – um nicht zu sagen: Konflikt – der im 20. Jahrhundert die Beziehung zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer fast immer bestimmt hat, ausser Kraft gesetzt. Er wurde ersetzt durch eine andere Form von Gespräch, welches man zu Recht oder zu Unrecht eher aristokratischen Verhältnissen im 18. Jahrhundert zuordnet. Die vertrauensvolle Uebertragung aller Verantwortung durch den – im besten Sinne – interessierten und gebildeten Liebhabers verwandelt die Arbeit am Projekt in eine Art inneren Dialog, denn alles wird in dieser Form der Arbeit letztlich zur Interpretation, nichts zur Lösung. Die universelle Verfügbarkeit architektonischer Mittel wirft Fragen auf: was, ausser persönlicher Vorlieben oder Abneigungen sollte diese Möglichkeiten im Zaum halten? Was wäre an dieser Lebensform, an dieser Aufgabe zu verallgemeinern? Lässt die Aufgabe anderes denken denn als Wahl zwischen dem blasierten Divertissement und dem affektierten Capriccio? Oder muss sie das gar nicht?

Vermutlich ist dieser Typ Aufgabe gar nicht so selten, wie wir annehmen. Aber dennoch ist die Antwort darauf auch theoretisch interessant, weil sie die Ueberreste einer kritischen Gebärde in der Selbststilisierung des Architekten am Beginn des 21. Jahrhunderts lahm legt. Ob wir wollen oder nicht, ein solcher Entwurf ist ein Formproblem, sonst nichts. Jede Frage, die er aufwirft ist ein besonderes, letztlich erfundenes Problem zum Zwecke der Schärfung der Architektur. Darüber aber lässt sich ohne Ausflüchte sprechen.

**Vor-Bilder**

Die Krefelder Häuser von Mies haben uns schon seit langem interessiert. Aber das allein wäre noch lange kein Grund, sich auf analoge Weise entwerferisch damit zu befassen, denn gleiches liesse sich auch von anderen Architekturen sagen. Die Wahl dieser Häuser war aber unsere erste entwerferische Operation, noch bevor wir die Auftraggeber und das Grundstück gesehen hatten. Denn wir wussten, dass wir genügend Mittel zur Verfügung haben würden und eines jener Grundstücke über dem Zürichsee, von denen man immer annimmt, sie müssten längst überbaut sein. Wir wussten aber auch, dass wir ein beachtliches, wirklich grossbürgerliches Raumprogramm würden bewältigen müssen, ein Programm also, das allein durch Grösse und typologische Gliederung jeden Versuch verbieten würde, ein «grösseres Einfamilienhaus» zu entwerfen.
Die Wahl der Backsteinhäuser war im Grunde eine reflexartige Bewegung, um die mehr oder minder unbegrenzte Zahl von Wahlmöglichkeiten einzuschränken, zu reduzieren: Gegenstand des Entwurfes würde «ein Haus» sein, nicht ein Gerät oder eine Installation. Was sonst würde, bei einer Familie, die wir nur aus den Medien kannten und einem Ort, der jede Möglichkeit anzubieten schien, eine brauchbare, nicht willkürliche Festlegung erlauben? Warum keine Kunstgalerie bauen oder ein Glashaus, warum keine Villa als Raum-Landschaft oder einen poetischen technischen Apparat?

Die Krefelder Häuser interessierten uns, weil sie im Grunde schon damals veraltet waren. Nicht nur, dass sie mit äußerster Schärfe die Frage des Fensters in der Mauer an ihr Ende getrieben haben, gerade im Moment, als Mies diese Fenster aus seiner Syntax praktisch verabschiedet hat. Die Häuser haben auch im Inneren die Wände in einer Art aufgebrochen, welche die Türe zu einer Art Soffitte oder vibrierender Membran in einer unglaublichen Raumbeziehung herausgearbeitet hat, fast als ob dieser Türe der räumliche Sog wichtiger wäre als die Trennung von Zimmern.

Die eigentliche Faszination lag aber in den abstrakteren, weniger offensichtlichen Elementen des Planes und des Raumes. Im Wesentlichen sind die Häuser Dokumente von Mies' Anstrengung, die Organisation und den Komfort des englischen Landhauses in einem modernen Zusammenhang zu erproben. Mies, wie viele deutsche Architekten jener Generation, mit der Uebersetzungsarbeit englischen Komfortes und dessen räumlicher Raffinesse durch Muthesius und andere vertraut, ja fasziniert, hat diese Elemente fast in jede seiner deutschen Villen in dieser oder jener Form eingearbeitet, nirgends aber gleichzeitig so wörtlich und so vorurteilsfrei wie in Krefeld: da gibt es eine Diele, einen Dienstflügel, eine Brechung von Reihungen oder eine radiale Verbindung von Räumen durch Schiebetüren; und die Privatheit der Schlafräume erhält in den Häusern fast Hotelcharakter. Für uns war die Wahl der Krefelder Raumkonfiguration allerdings auch eine der wenigen Festlegungen, die wir durch die damals spärlichen Kenntnisse des Auftraggebers gestärkt wussten. Als Kunstmäzen verfügt er über eine grosse, beachtenswerte Sammlung von Gegenwartskunst. Seinen Hang zu Petersburger Hängung konnten wir schon in seinem alten Haus beobachten. Deswegen suchten wir eine Raumfigur,

deren Wände einen gewissen Körper, eine Integrität entfalten, um die Bilder zu tragen. Wir arbeiteten an Räumen, in denen das Licht auf die Bilder und die Aussicht nach aussen in ein prekäres, aber intaktes Gleichgewicht gebracht werden können. Wie frei aber dürfen Räume sein, deren Fenster nur beinahe die Wände sprengen und deren Blickausschnitt selbst wie ein Bild den Raum beherrschen würde?

Diese Raumtypen radikaler aus den geometrischen Bindungen eines Villenplanes herauszulösen war uns ein wichtiges Ziel. Wie fliessend kann die Beziehung zwischen diesen Räumen organisiert werden, ohne dass sie ihren diskreten, letztlich autonomen Status verlieren? Die Mies'sche Diele etwa – «zweckfreie» Drehscheibe des englischen Hauses und damit sein urbanster Ort – haben wir aus ihrer traditionellen rückwärtigen Lage gelöst, und durch die repräsentativen Wohn- und Esshallen hindurch Richtung Front geschoben. Diese Oeffnung des Blickes ist natürlich auch eine Referenz an die phantastische Aussicht auf den See. Aber die Fassung dieses Blickes durch die seitlichen Raumkuben und durch eine Loggia schafft jenen gefilterten, distanzierten Blick, welcher letztlich die moderne Gliederung in Rückseite und Vorderseite untergräbt. Die seitliche Lage der beiden Haupträume begründen jene eher zirkuläre als frontale Anordnung, welche auch im Obergeschoss wieder auftritt, und welches dem Plan eher eine Art kreisende Flächtigkeit und Tiefe als eine eindeutig frontale Ausrichtung verleihen.

Mit den räumlichen Möglichkeiten dieses offenen, fliessenden Planes ist die andere wichtige Manipulation verbunden. Wir haben nicht nur ein System von Diensträumen über alle Geschosse aufgebaut wie in einem Hotel, sondern dieses auch wieder, wie einst beim englischen Vorbild, mit einer eigenen Treppe verbunden. Diese Diensttreppe ist, zusammen mit dem Lift, das einzige Element, das über alle Geschosse durchlaufend angeordnet ist, einschliesslich der Wände. Deshalb war es möglich, die repräsentative vertikale Verbindung freier anzuordnen. Diese Treppe verbindet die Geschosse wie ein topographischer Weg unabhängig voneinander und schliesst deshalb an verschiedenen Orten der zentralen Halle an. Damit verliert sich die Hierarchie zwischen «Untergeschoss» und «Hauptgeschossen»: Die Villa verfügt über drei gleichberechtigte, aber sehr unabhängig entwickelte Geschosspläne, die allein über eine räumliche Dramaturgie des Weges miteinander verbunden sind. Im Grunde sind es damit gerade die traditionellsten Elemente im Haus, die Diensttreppe und die Diele, welche es ermöglichen, diesen Villentyp von seinen topologischen Bindungen ein Stück weit zu befreien.

**Relief**

Die zirkuläre Ordnung des Planes ist natürlich nicht nur dem Raumsystem, sondern auch der allseitigen Besetzung des Parkes und damit der topografischen Lage geschuldet. Paradoxerweise war es aber gerade auch das Grundstück, dessen Hanglage sich der Tiefe und Geschlossenheit des Grundrisses entgegenzustellen schien. Die maximal zulässige Höhe, deren Profil in der Schweiz der topographischen Linie folgt, drohte, den Körper bei der gesuchten Tiefe in Terrassenschichten aufzulösen. Gleichzeitig hat sich gezeigt, dass die maximale Baulänge der Zone eine Integrierung des gesamten Programmes in einem Körper verbieten würde.

Aus diesen Voraussetzungen ist das andere Leit-Motiv des Entwurfes entstanden, das Relief. Da wir das Programm in Teile zertrümmern mussten und gleichzeitig Einkerbungen im Schnitt des Hauptkörpers zu verkraften hatten, mussten andere Mittel gefunden werden, um die Anlage in ihrer herrschaftlichen Grösse zu reintegrieren. Deshalb schufen wir eine rechteckige Grundplatte, welche die architektonischen Elemente der Häuser und der Aussenräume in einer einzigen geometrischen Figur zusammenfasst. Diese Platte haben wir gewissermassen über den Hügel gelegt wie ein feuchtes Stück Stoff, um daraus die Elemente des Hauses wie jene der künstlichen Natur wie in einem Relief wieder heraus-zudrücken. In diesem Relief kommt einer Hausmauer und einer Stützmauer die gleiche Bedeutung zu, und die Aussenräume werden zu tatsächlichen Räumen, wie die Innenräume. Damit scheint das Relief die notwendigen Einschnitte in die Hauptbauten gewissermassen zu absorbieren.

Diese Platte fasst alle Aussenräume und alle Versatzstücke des Gartens zusammen, welche von der Familie im Alltag benützt werden, die Terrassen, das Wasser, selbst die kultivierten Blumen und die Architekturbäume, welche die Terrasse der Bediensteten vom Architekturgarten der Familie trennt. In diesem Geviert ist alles Architektur und alles Gebrauch. Das Schwimmbad ist eigentlich ein Zimmer aus Wasser und der Garten der Zierblumen ist eine riesige Vase. Diese künstliche Figur ist nun in einen Wildgarten gestellt, der keinen Zentimeter Rasen ausweist, sondern nur Büsche, Bäume und Sträucher, und der, ist er einmal eingewachsen, praktisch als unbetretbar erscheinen wird: eine Pflanzenlandschaft für die Augen. (Obwohl er, natürlich, eine Serpentine als Wegumgang enthält und selbst einen kaum sichtbaren grünen «Sommerfestsaal».)

Im Ansatz radikalisiert dieser Plan das Prinzip des Landschaftsgartens, weil er alle Bereiche des alltäglichen Gebrauches in der unmittelbaren Umgebung des Hauses anordnet und dort einem geometrischen Prinzip unterzieht. Es verschärft den bildlichen Gegensatz zwischen einer rechtwinklig organisierten und einer romantisch organisierten Landschaft und reichert diesen Gegensatz mit gegenwärtigen Gebrauchsformen an, mit praktischen wie mit ästhetischen des medialen Zeitalters. In der konkreten Ausformung einer Reliefplatte für die nahe Umgebung des Hauses liegt er aber wohl näher am Prinzip des Terrassensockels einer italienischen Barockvilla als am englischen Park...

**Die Mauer**

Natürlich ist die Mauer das entscheidende Element für die räumliche Organisation des Reliefs und zur Klärung der Beziehung zwischen aussen und innen. Von Beginn weg wollten wir den – sehr schönen – Backstein von Mies durch einen Stein ersetzen. Dabei spielte die Farbe eine Rolle, weil die heute erhältlichen Backsteine oder Klinker in ihrem Rot die ganze Geschichte der neutra-inspirierten Mittelstandshäuser mit sich tragen. Aber wir suchten auch einen Stoff, der in sich selbst die Besonderheiten des Massstabes, der enormen Oeffnungen und der Relieffaltung würde interpretieren können. Das wäre wohl mit sehr kleinen Steinen möglich gewesen, welche in dieser Grösse fast wie ein textiles Gewebe erschienen wären, oder aber mit ziemlich grossen, welche die Härte des Körpers und der Einschnitte ausspielen. Dass wir zweiteres vorzogen hängt wohl nicht zuletzt mit unserem langen Interesse an romanischen Kirchen in Italien zusammen.
Wir kannten die hybride Konstruktion der Mies'schen Stahl-Backsteinmauer. Es hat uns deswegen gereizt, im Verhältnis zwischen Mauerfläche und Tragschale einen anderen Weg einzuschlagen. Ursprünglich dachten wir sogar daran, dass die Steine das Haus als ganzes tragen würden. Aber selbst dann, wenn wir all die technischen Probleme einer solchen Mauer wie Dilatation oder Fugengrösse hätten lösen können, wäre dennoch ein unbewältigbarer Widerspruch zwischen den riesigen Fenstern und dem optischen Gewicht der Steine im Sturz bestehen geblieben, ganz besonders in den offenen Ecken.

Um einen glaubwürdigen tektonischen Ausdruck für die Ueberspannung der Oeffnungen zu erreichen haben wir uns für ein tragendes Beton-Stein-Verbundmauer-werk entschieden. Dessen Wurzeln sind allerdings, vertieft man sich einmal in die Geschichte des römischen Mauerbaues, kaum weniger archaisch als die reine Steinmauer, und die technischen Probleme kaum weniger gering. Aehnlich wie in Krefeld wollten wir aus dem System weder eine Camouflage noch ein didaktisches Spektakel machen, sondern das Alphabet dieser konstruktiven Ordnung ziemlich gelassen durchbuchstabieren. Es sollte eine Mauer entstehen, in der die Steine und der Beton ineinander vergossen werden und die Lasten gemeinsam tragen.

Der Stein, den wir ausgesucht haben, ist ein deutscher Kalksandstein namens Anröchter Dolomit. Er verfügt über zahlreiche fossile Einschlüsse und über eine Farbe, welche je nach Licht zwischen grau und kaltem, weichem grün oszilliert. Diese vornehme, ruhige Farbe sowie eine kaum fotografierbare Eigenschaft der Oberfläche haben den Ausschlag gegeben: Auch bei einem 220er Schliff scheint das Sonnenlicht hinter die glatte Oberfläche in den Stein einzudringen wie in eine dünne Galerthaut, und es bringt damit den Stein zum schimmern. Dank diesen Eigenschaften strahlt der Stein gleichzeitig eine grosse Genauigkeit und eine seidene Weichheit aus. Das Weiche war uns wichtig, weil die ursprünglich vorgesehenen industriellen Säge- oder Bruchspuren formal unverwertbar waren und weil der Schliff anderen Steinen eine leere Eleganz zu verleihen drohte. Die Grösse der Stücke war mit etwa 35 x 140 cm wegen der Versetzbarkeit durch die Maurer auf der Baustelle limitiert. Wir wählten sehr enge Fugen von 4 mm, um die Wirkung dieser Steinformate und deren Genauigkeit als «Stücke» zu exponieren.

Aus elf Zentimeter dicken Steinen, die mit Beton hintergossen werden, sollte also die Mauer im Relief aufgebaut werden. Auch im Verbundmauerwerk bleibt die grösste technische Schwierigkeit die Beherrschung der Risse. Es war für uns unvorstellbar, irgendwelche Dilatationsfugen aus Silikon zu akzeptieren. Diese Fugen hätten unvermeidlicherweise die körperliche Geschlossenheit im Relief zerstört. Da in jedem Mauerwerk, auch in den römischen, breite Fugen und «elastischer» (Kalk-)Mörtel die Neigung zu Rissen vermindern, sind in unserem Mauerwerk die Voraussetzungen ziemlich ungünstig. Zwar wirkt sich positiv aus, dass die Steine Gewicht tragen, da die Spannungen der Lasten die Bewegungen in der Vertikale einschränken. Schwieriger sind die horizontalen Bewegungen des Mauerwerkes. Würde man die Steine über die gesamte Fassadenlänge mit Beton hintergiessen und mit Ankern starr verbinden, so wären massive Risse unvermeidbar. Denn unter Sonneneinstrahlung würde sich die Fassade als ganzes von ihrer Mittelachse her ausdehnen, folglich in den Ecken beträchtliche Bewegungen ausführen und verreissen. Deshalb wurde die Betonwand alle 1.20 m vertikal dilatiert, um den Steinen in diesen Dilatationsfugen einen Bewegungsspielraum innerhalb der Flächen einzuräumen. Diese häufigen, aber sehr viel kleineren Bewegungen vermögen die feinen Mörtelfugen rissfrei, also elastisch zu verarbeiten. (Diese Bewegungszonen sind im Bild der Mauer durch vertikale Fugenfamilien zu erkennen, weil dort die Stossfugen enger beieinander liegen als im Rest der Wandfläche.) Mit diesem System ist es den Ingenieuren gelungen, dem starren, «plastische» System einer Verbundmauer eine kalkulierte Elastizität zurückzugeben. Die horizontalen Lagerschichten der Steine und die vertikalen Betonscheiben bilden somit eine Art Netz, in dem sich die beiden Lagen überkreuzen und gegenseitig bedingen.

Wahrscheinlich reflektiert die Erarbeitung dieses Mauerwerkes mehr als jeder andere Entwurfsschritt die besonderen Arbeitsbedingungen der Villa. Denn am Anfang haben wir nicht nur an ein Haus aus Stein gedacht, sondern es reizte uns die Aussicht, alle Einzelheiten der konstruktiven und tektonischen Folgen dieses Materiales unter Kontrolle zu kriegen, die Einwirkung der Lasten, die Folgen der Steingrössen, die Integrität der Stücke. Hier wurde uns die Möglichkeiten gegeben, zusammen mit unseren Ingenieuren so lange zu forschen, so viele Tests in Prüflabors durchzuführen, bis die Probleme gelöst und damit gleichsam architektonisch «verschwunden» waren. Und wir konnten einen Unternehmer beauftragen, der auch in der Lage war, dies alles zu bauen: Das ist selbst in der Schweiz eher ungewöhnlich...

**Statik, Räume**

Es ist diese Mauer, welche dem Gebäude seine Wucht verleiht und welche durch ihre freie Plastizität die Räume und Objekte auf der Plattform zusammenhält. Letztlich definieren sie eine Art künstliche steinerne Landschaft.

Dieser äusseren Bewegtheit wollten wir eine innere Entsprechung verschaffen. In mehreren Schritten haben wir deshalb die inneren Mauern aus den Bindungen jener strengen Regeln befreit, welche üblicherweise die statische Ordnung eines Massiv-Tragwerkes organisieren. Erst nachträglich ist uns bewusst geworden, dass Mies das selbe getan hat, fast sicher aus dem selben Grund, und dass er dafür beträchtliche «Tricks» und Kostenüberschreitungen in Kauf nehmen musste, wie Kenneth Frampton mit der Schärfe einer gerichtlichen Untersuchung nachgezeichnet hat. (Allerdings würden wir die umgekehrte Lektüre vorziehen: Framptons besorgt erhobener Zeigefinger beschreibt u. E. eine der räumlich und strukturell aufregendsten Eigenschaften von Mies' Villa.)

Dass die inneren Wände tragend sein würden hat seinen Ursprung letztlich auch bei den Kunstwerken. Wir wussten von Beginn weg, dass wir die Räume so organisieren würden, dass viele zusammenhängende, ungebrochene Wandflächen entstehen würden, grosse, weisse Rechtecke im Labyrinth von Türen, Lücken und Einbauten. Jede Stütze hätte nicht nur diese Flächen konkurrenziert, sondern ihr das Gewicht und die Ruhe weggenommen. Deshalb wurden viele der Wände selbst tragend. Erst im Verlauf der Arbeit, als der Ausdruck der Aussenmauern und der Fenster konkrete Gestalt angenommen hatte, wurde deutlich, dass die physische Wucht dieser Mauern und ihrer Oeffnungen diesen Widerstand im Inneren von selbst verlangt hätten.
Um die plastische und räumliche Wirkung dieser Wände möglichst deutlich herauszuarbeiten, haben wir sie aus einem System kontinuierlicher, vertikaler Lastabtragung entlassen. Die Betondecken wurden etwas verstärkt, damit sie in der Lage waren, die Feldbelastungen diskontinuierlicher Kraftflüsse aufzunehmen. Damit ist ein eigenartiges System von relativ freien, tragenden Wänden ohne Stützensystem entstanden: Wie Karten in einem Kartenhaus überkreuzen sich die Scheiben in Tragpunkten, oder sie geben ihre Last in Achsennähe ins Feld ab: Ein ziemlich unreines System, das sich allein die Fähigkeit des Betons zu Nutze macht, im Unschärfebereich relativ kleiner Spannweiten, begrenzter Lasten und begrenzter horizontaler Abweichungen von der Tragachse Spannungskonzentrationen ohne viel Aufhebens zu bewältigen.

Dieses hybride Prinzip, ist es einmal aus der karthesianischen Konsequenz moderner Tragwerksideologie entlassen, macht etwas deutlich, was zu Mies Zeiten verpönt war und deswegen aufwendig kaschiert wurde: Viele Tragwerksprinzipien verfügen an ihren konzeptionellen Rändern über einen beträchtlichen «schmutzigen» Spielraum, dem ein eigenständiges räumliches Potential innewohnt. Natürlich hätte man dieses hybride Spannungsbild, das Elemente des freien Grundrisses mit Wirkungen tragender Wände vereinigt, ohne weiteres deutlicher ausspielen können. Darum ging es uns aber nie. Wir wollten lediglich den Spielraum etwas ausweiten, als ob man ein zu enges, eingewaschenes Kleidungsstück mit etwas Gewalt ausweiten würde.

Auf diese Weise ist ein Plan entstanden, in welchem sich die Räume der einzelnen Geschosse niemals geometrisch, aber wohl der Spur nach in den anderen Geschossen wiederfinden: Die Gartenhalle in der Terrasse und der Schlafloggia, die Diele in der Halle des Schlafgeschosses, die Teilung der repräsentativen Räume in der Teilung zwischen dem Eltern- und dem Kinderflügel. Im übrigen erhalten die Räume aber ihre konkrete Gestalt eher als Ergebnis von Bewegungen denn als Ausdruck einer reinen typologischen Ordnung. In gewisser Weise sind durch diese wenigen Manipulationen die Pläne der Geschosse sogar gegensätzlich aufgebaut. Das Erdgeschoss weist eine zentrale Figur auf, indem sich die drei Haupträume (Gästeraum, Gästewohnraum, Empfangshalle) und die drei Familienräume (Küche, Essloggia, Bibliothek) wie die Dreiecke des Davidstern ineinander verkeilen, verbunden durch fliessende, weiche Uebergänge. Im Obergeschoss teilt sich der selbe Plan in die beiden Flügel der Eltern und der Kinder auf. In der Abfolge von Raumzellen wird eine sukzessive Privatheit hergestellt, die auch durch die Uebergangsräume der Ankleiden verstärkt wird: eine Verkammerung ersetzt den Raumfluss. In diesem Bereich reflektiert der Plan am deutlichsten den Luxus der bürgerlichen Villa. Denn nur im Ueberfluss vorhandener Raum kann es sich leisten, die verschiedenen Gebrauchsformen in eigene Räume zu fassen.

Diesem Zellenprinzip steht im unteren Geschoss das System von langgezogenen Hallen gegenüber. Den Bildern wurde das Privileg eines überbreiten Stichganges eingeräumt, der sein sanftes Licht von der Gartenhalle erhält. Die Querstellung dieser grossen Gartenhalle erlaubt das unmittelbare Andocken von Freizeiträumen. Aber mehr noch unterstreicht sie das Klima des kalten Raumes, beinahe einer Loggia, welche wie im Sanatorium das Aeussere im Haus einfängt. Denn die eigentliche Begrenzung dieses Raumes bildet nicht das Glas, sondern die streng geschnittenen Linden und das Wasser davor.
In der Abfolge des gesamten Weges durch das Haus wird wohl deutlich, warum der Plan die strengen Regeln des vertikalen Kraftflusses aufzubrechen sucht. Nicht eine organische Beschwingtheit oder ein Reichtum unterschiedlicher Raumformen haben diese Anstrengung provoziert, sondern die Suche nach einer Art räumlichen Weichheit oder Geschmeidigkeit. Dieses Weiche ist die Antwort auf die Härte und das Gewicht der äusseren Mauern und gleichzeitig tragen sie deren Gewicht ins Innere des Hauses. Das getönte Weiss, das auf Stoffbahnen aufgemalt ist, verleiht diesen Wänden eine gewisse Gegenständlichkeit.

**Pastellone, Holz**

Unzweifelhaft entwickelt die Villa entlang dieser räumlichen Prinzipien eine Form von Konkretheit auf verschiedenen Ebenen der Betrachtung. Die entwerferische Erörterung dieser Gegenständlichkeit hat im Inneren in der Behandlung von zwei Materialien einen präzisen, fast bildlichen Ausdruck gefunden: bei den Holzmöbeln und im Kalkboden. Beide Materialien haben wir diesseits einer abstrakten, homogenen Imagination der Fläche als Stoffe artikuliert, ja geradezu körperlich exponiert.

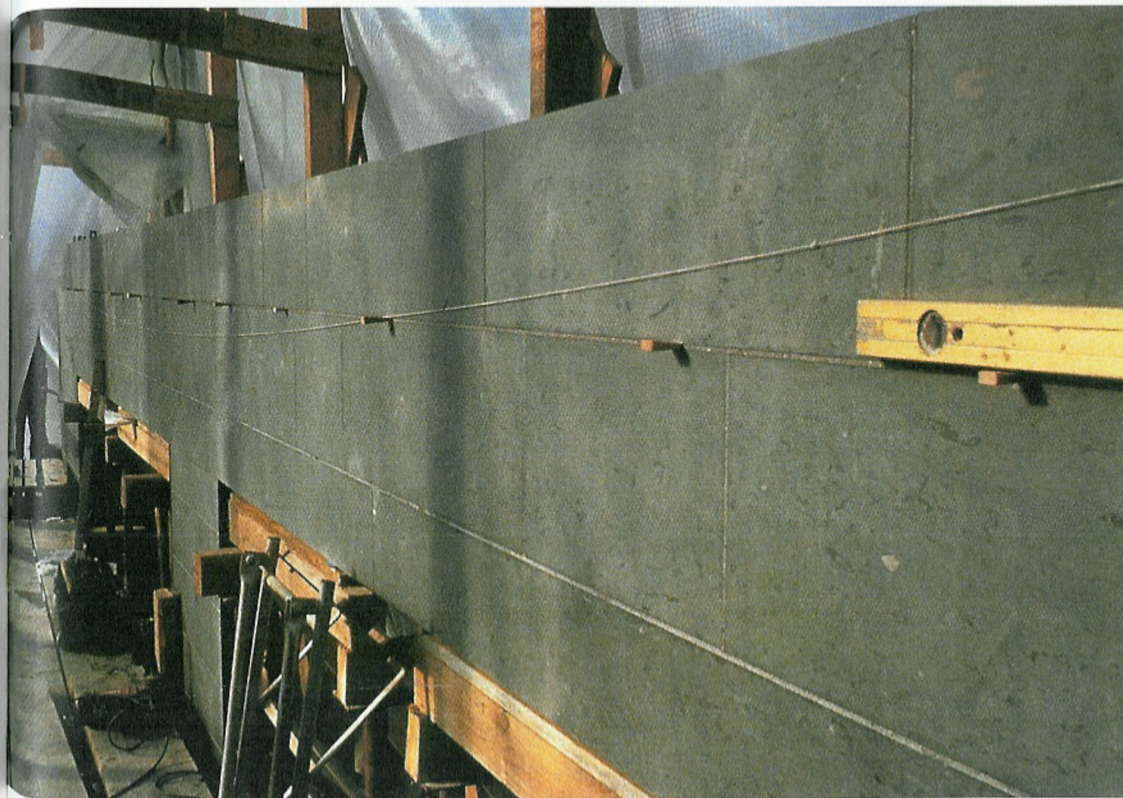
Die Holzmöbel wollten wir in den Räumen letztlich einsetzen wie Bilder oder Objekte: sie sollten den Raum nicht abschliessen wie eine Wand, wie eine Fläche, sondern sie sollten diesem Raum gewissermassen entgegentreten, ihn herausfordern, sich dem Betrachter entgegenwölben. Erst auf diese Weise würde es gelingen, jenes asymmetrische Gleichgewicht herzustellen, in dem ein Schrank einem Fenster antwortet oder ein Gestell einer Türe. Es ist schwierig diese plastischen Eigenschaften auszuspielen, denn Holz wird immer von seinen dekorativen Eigenschaften bedrängt, und gleichzeitig durch die Fourniertechnik in seinem materiellen Gewicht aufgelöst. Aehnlich wie Adolf Loos schon hundert Jahre zuvor haben wir den fournierten Elsbeer-Hölzern eine gewisse Tiefe, einen Raum also, welcher anders aufgebaut ist als bei massiven Möbeln – und dessen Verwirklichung vom Schreiner ausserordentliche Fähigkeiten verlangt. Auf diese Weise treten die Möbel plastisch aktiv auf in den Räumen, und sie insistieren auf einer gewissen Autonomie.

Etwas anders lag das architektonische Problem bei den Kalkböden in den Repräsentationsräumen. Dort gibt es nur weisse Wände und offene Raumübergänge, und wir wollten die Figur des Raumes mit dem Boden zentrieren, durch das Material zusammenziehen. Wir haben diese Böden, welche dort «Pastellone» genannt werden, zum ersten Mal in Venedig angetroffen, und wir waren fasziniert. Es handelt sich dabei um eine jahrhundertealte Technik, bei der eine mineralisch eingefärbte Spachtelmasse aus Sumpf-Kalk und Marmormehl auf ein ziemlich aufwendiges Bett von mehreren Zentimetern Dicke aus Kalk und Ton aufgespachtelt wird. Damit lassen sich Böden praktisch endloser Grösse ohne Fugen herstellen, welche aufgrund des Kalkmateriales über eine Art Dauerelastizität (genauer wäre «Dehnbarkeit») verfügen und somit kaum Risse zulassen. Das Wissen um die Herstellung dieser Böden ist heute praktisch ausgestorben. Was uns aber besonders interessiert hat an diesem Material, war jene Wirkung, welche Absorbtionsfähigkeit des Steines von Licht noch beiweitem übersteigt, und nur in der Wirklichkeit wahrgenommen werden kann. Die wohl zwanzig Spachtelschichten lassen das Licht in die Oberfläche hineintreten und verleihen dem Stoff eine weiche, eigenartige Tiefe und ein Eigenlicht. Zuweilen wirkt der Stoff seltsamerweise wie ein sehr feines Gewebe. Wir haben den Pastellone in der Villa im Grunde wie einen steinernen Teppich eingesetzt. Die Eingangshalle, als Auftakt dieser Raumfolge, haben wir die Farbe durch einen dunkleren Grauton ersetzt. Der Kalk als Material und der gallertartige Schimmer der Oberfläche geben einen leisen Widerhall der Steine der Umfassungsmauern im Inneren.

**Eine Villa**

Am Ende des modernen Jahrhunderts lässt sich die Frage aufwerfen, ob eine Villa noch für etwas anderes steht denn für sich selbst. Oder anders: wie Privat ist das Private geworden? Als entwerferische Gebärde verzichtet unser Entwurf darauf, sich vom architektonischen Experiment als prototypische Aussage herausfordern zu lassen, zumindest vordergründig. Nicht einmal als Form bürgerlichen Wohnens lassen sich die Vorschläge als verallgemeinerbare Behauptung fassen. Zu speziell sind wohl die vorgefundenen Umstände – und die Umstände aller vergleichbaren Aufgaben: das gerade liegt in ihrer Natur.

Vermutlich ist es einfacher, dieses Haus gerade umgekehrt zu lesen: Die mehr oder weniger unbegrenzte Zahl von dargebotenen Möglichkeiten hat uns über eine strenge, gewissermassen künstliche Einengung des Spielraumes reflektieren lassen, eine Art gedankliche Konzentration diesseits jeden entwerferischen Furors: Ist eine strenge, gelassene Form luxuriösen Wohnens heute vorstellbar? Und reichen die Mittel der Geschichte dieser traditionellen Wohnform aus, um diese Geschichte aufzubrechen, um dem Haus ein gegenwärtiges Gesicht zu verleihen? Die Villa forscht demnach nicht am Rand dieses Feldes, sondern eher im Schwerpunkt.



Client: private
Architects: Marcel Meili, Markus Peter, Zurich
Collaborators: Patrik Hæmmerle (project manager), Ivan Beer, Bob Begun (planning), Charles Tashima (competition)
Site management: Markus Baumgartner, Rapperswil
Structural engineers: Fietz AG Bauingenieure Zurich, Beat Weiss
Landscape architecture: Günther Vogt
Photography: Heinrich Helfenstein, Zurich; Marcel Meili; Patrik Hæmmerle
Location: Greater Zurich area
Competition: 1997
Construction: 1999–2001

**Other titles in the AA's Architecture Landscape Urbanism series:**

Architecture Landscape Urbanism 1
**Architecture, Experience and Thought**
**Projects by Tony Fretton Architects**
Architecture Landscape Urbanism 2
**Living Room**
**Gabriela Seifert and Götz Stöckmann**
Architecture Landscape Urbanism 3
**Eberswalde Library**
**Herzog & de Meuron**
Architecture Landscape Urbanism 4
**Material Misuse**
**Kennedy & Violich Architecture**
Architecture Landscape Urbanism 5
**Do Android Crows Fly Over the Skies of an Electronic Tokyo?**
**Akira Suzuki**
Architecture Landscape Urbanism 6
**Off the Shelf**
**De Rijke Marsh Morgan**
Architecture Landscape Urbanism 8
**The Art of Memory, Territory and Architecture**
**Sébastien Marot**

**AA Publications**
**36 Bedford Square, London WC1B 3ES**
**www.aaschool.ac.uk/publications**

# Marcel Meili, Markus Peter Architects Zurich

# The House of Stone

AA

Architectural Association



ISBN 1 902902 26 2
Barcode 9781902902265
Architecture Landscape Urbanism 7